Еўрапейскі гуманітарны універсітэт
Прапілеі

Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая

НЯСВІЖСКАЯ МЕЛЬПАМЕНА: ДРАМАТУРГІЯ ФРАНЦІШКІ УРШУЛІ РАДЗІВІЛ

ЕНU
Мінск 2002

Княгіня Францішка Уршуля Радзівіл з Вішнявецкіх (1705–1753)

Князь Міхал Казімір Радзівіл «Рыбанька» (1702–1762)

УДК 821.161.3-2
ББК 83.3(4Беи)
Н 48

Навуковы рэдактар:
кандыдат філалагічных навук *У. Г. Кароткі*

Рэцэнзенты:
доктар філалагічных навук *І. В. Саверчанка;*
кандыдат філалагічных навук *І. Э. Багдановіч*

Некрашэвіч-Кароткая Ж. В.
Н 48 Нясвіжская Мельпамена: Драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл / Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая. – Мн.: ЕГУ, Прапілеі, 2002. – 212 с.

ISBN 985-6614-70-8 (ЕГУ).
ISBN 985-6329-37-X (Прапілеі).

У манаграфіі ўпершыню ў беларускім літаратуразнаўстве даследаваны арыгінальныя камедыі, трагедыі і оперы княгіні Францішкі Уршулі Радзівіл. На шырокім культуралагічным фоне вывучаецца гісторыя нясвіжскага прыдворнага тэатра да сярэдзіны XVIII стагоддзя, робяцца абагульняючыя высновы пра спецыфіку прыдворнай тэатральнай культуры на Беларусі, пра яе сувязь з заходнееўрапейскай культурнай традыцыяй і гістарычнае значэнне творчасці нясвіжскай аўтаркі. Асаблівая ўвага надаецца аналізу крыніц сюжэтных запазычанняў у п’есах У. Радзівіл, вывучэнню іх ідэйна-мастацкай спецыфікі.

Разлічана на спеціялістаў па старажытнай літаратуры і культуры Беларусі, вучоных-філолагаў, мастацтвазнаўцаў, а таксама выкладчыкаў і студэнтаў ВНУ.

УДК 821.161.3-2
ББК 83.3(4Беи)

ISBN 985-6614-70-8
ISBN 985-6329-37-X

УСТУП

Творчасць Францішкі Уршулі Радзівіл з Вішнявецкіх храналагічна ахоплівае другую чвэрць XVIII ст. – той перыяд у культурна-мастацкім развіцці Беларусі, які сёння прынята характарызаваць як пераходны. Доўгі час у айчынным літаратуразнаўстве існавала ўяўленне пра перарывістасць у беларускім літаратурным працэсе: XVIII ст. звязвалі з заняпадам нацыянальнай прыгожай славеснасці, паколькі, як адзначае У. Кароткі, «гістарычнае развіццё беларускай літаратуры мы разглядалі пад вульгарызатарскім разуменнем паняцця народнасці» (27.101). Сапраўды, жывая гутарковая мова беларусаў у канцы XVII – пачатку XVIII ст. гучала ў ананімных парадыйна-сатырычных вершах, у інтэрмедыях школьнага тэатра, у народных батлеечных прадстаўленнях. Аднак «паколькі зараджэнне, развіццё і станаўленне самых розных літаратурных стыляў адбываецца перш за ўсё ў элітарнай культуры, то зразумела, што апалячванне і акаталічванне не спрыяла развіццю літаратуры «высокіх штыляў» на беларускай мове» (27.103). Гэтая літаратура была выключна лаціна- або польскамоўнай. У адрозненне ад народнага, «нізавога», элітарнае мастацтва арыентуецца не на славянскую культурную традыцыю, а на заходнееўрапейскую. Таму натуральнай асаблівасцю развіцця элітарнай (прыдворнай) культуры Рэчы Паспалітай у XVIII ст. з'яўляецца яе полілінгвістычны характар. Асабліва яскрава гэтая рыса праявілася ў тэатральным мастацтве таго часу.

Ф. У. Радзівіл пісала для свайго прыватнага тэатра ў Нясвіжы камедыі, трагедыі і оперныя лібрэта на польскай мове, аднак творчасць княгіні не паддаецца адназначнай нацыянальнай ідэнтыфікацыі: яна арганічна ўваходзіла ў тагачасны літаратурны працэс Рэчы Паспалітай як яго састаўная частка, а значыць, з аднолькавым правам можа быць аднесена як да польскай, так і да беларускай літаратуры.

Імя славутай у свой час «пані Радзівіл» да нядаўняга часу было маласнаёмым для беларускіх навукоўцаў і аматараў айчыннага пісьменства. Прычынай таму была ў першую чаргу недаступнасць драматычных тэкстаў нясвіжскай аўтаркі шырокаму колу чытачоў (адсутнасць сучасных перавыданняў яе кнігі «Камедыі і трагедыі…» 1754 г., адзіны

экземпляр якой захоўваецца ў аддзеле рэдкіх кніг Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі), а таксама літаратуразнаўчы дагматызм савецкіх часоў, паводле якога творы не на беларускай мове не ўключаліся ў кантэкст гісторыі беларускай літаратуры. У айчынным літаратуразнаўстве да канца XX ст. не з'явілася ніводнай буйной працы, прысвечанай дэталёваму аналізу творчай спадчыны Ф. У. Радзівіл; асобныя публікацыі ў перыядычным друку не адрозніваліся арыгінальнасцю падыходаў і не задавальнялі патрэбу ў вывучэнні дадзенай тэмы. Своеасаблівай «перашкодай» на гэтым шляху стаў плён навуковай працы замежных (пераважна польскіх) даследчыкаў XIX–XX стст. у галіне адзначанай праблемы: працы многіх з іх прэтэндавалі на ролю сур'ёзных даследаванняў, а таму станавіліся спакусай для айчынных вучоных, якія часам слепа і залішне даверліва ішлі ўслед за «патрыярхамі» польскай філалагічнай навукі – такімі, як Ю. Кжыжаноўскі, А. Сайкоўскі і інш. Пры гэтым з прац названых вучоных запазычаліся тэндэнцыйныя і састарэлыя ацэнкі мастацкіх вартасцяў драматычных твораў пісьменніцы, а таксама блытаніна фактаў, цытат і паняццяў. Ні польскія, ні айчынныя даследчыкі не праводзілі грунтоўнага аналізу паэтыкі камедый, трагедый і опер княгіні ў яе сувязі з айчыннай тэатральнай і фальклорнай традыцыямі. З другога боку, ніхто з вучоных не рабіў глыбокіх экскурсаў у гісторыю польскай і заходнееўрапейскай драматургіі, хаця бясспрэчным прызнаваўся той факт, што літаратурная дзейнасць княгіні абумоўлена ў першую чаргу імкненнем наследаваць лепшым узорам еўрапейскай прыгожай славеснасці і сцэнічнага мастацтва. Творчасць Ф. У. Радзівіл даволі часта разглядалася па-за кантэкстам свайго часу і свайго культурнага асяроддзя – пры тым, што шматслойная і сінкрэтычная драматургічная культура нясвіжскай аўтаркі якраз і была спараджэннем багатай прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай.

Адзначым, што ў літаратуразнаўчых і мастацтвазнаўчых даследаваннях, прысвечаных творчасці Ф. У. Радзівіл, найбольшую распрацоўку атрымала пытанне аб крыніцах сюжэтных запазычанняў у яе драматычных творах (хаця і гэты матэрыял не падвяргаўся неабходнай сістэматызацыі). Вельмі мала вывучаліся жанрава-стылёвыя асаблівасці твораў Ф. У. Радзівіл, іх сувязі з паэтыкай барока і эстэтыкай Асветніцтва. Падобны прабел звязаны з агульнай ранейшай нераспрацаванасцю тэорыі барокавага мастацтва. Амаль за два стагоддзі вывучэння драматургічнай спадчыны Ф. У. Радзівіл назапасілася шмат недакладнасцяў, а часам нават грубых памылак фактаграфічнага характару, што ў сваю чаргу выклікала новыя памылкі ў сучасных даследаваннях. На-

спела патрэба ў новых назіраннях, новых падыходах і новых ацэнках творчасці Ф. У. Радзівіл – першай жанчыны-драматурга ў гісторыі беларускай літаратуры. Патрабуе адэкватнай ацэнкі шматгранная драматургічная культура княгіні, якая, адаптаваўшы літаратурную традыцыю, увабрала ў сябе ўсё багацце і ўвесь творчы вопыт айчыннага і замежнага тэатральнага мастацтва.

«Suae stirpis haeres ultima» – так напісана пра княгіню Францішку ў зборы радзівілаўскіх партрэтаў. З латыні гэта можа быць перакладзена як «апошні нашчадак свайго роду», але можна зрабіць і іншы пераклад: «апошні парастак свайго дрэва». Так, яна была апошняй з роду Вішнявецкіх, апошнім і, магчыма, самым прыгожым парасткам цудоўнага вішнёвага дрэва, якое пышна расквітнела на золку беларускага Асветніцтва.

Раздзел I. ЧУЖАЯ СЯРОД СВАІХ: АГЛЯД КРЫТЫЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

§ 1. Nomen est omen

Непаразуменні суправаджаюць даследчыка творчасці Ф. У. Радзівіл з самага пачатку і да самага канца. Як ні дзіўна, але на сённяшні дзень неўнармаваным застаецца нават ужыванне імя нясвіжскай уладальніцы муз. Гісторыя гэтага парадокса заслугоўвае асобнай увагі. Паводле хрысціянскай, у прыватнасці каталіцкай, традыцыі чалавек мог мець некалькі імён: пасля называння нованароджанага дзіцяці бацькамі другое імя магло надавацца пры хрышчэнні ў гонар тэзаіменнага святога. Католік мог атрымаць таксама «дадатковае» імя пры бежмаванні (блаславленні епіскапа). Таму беларускія князі-католікі мелі часам цэлы «шлейф» імён. Так, напрыклад, поўнае імя мужа княгіні Радзівіл гучала так: Міхал Казімір Антоні Базыль Радзівіл. Звычайна ў афіцыйных або мемарыяльных запісах усе гэтыя імёны размяшчаліся ў пэўнай, прынятай для дадзенага чалавека паслядоўнасці. Першае імя лічылася «асноўным», яно найчасцей ужывалася сваякамі і сябрамі.

Княгіня Радзівіл з Вішнявецкіх мела два імя: Францішка і Уршуля. Якое з іх было асноўным і ў якой паслядоўнасці належыць іх ужываць? Бяспрэчна, галоўнымі аргументамі пры адказе на гэтае пытанне павінны быць саманазовы нясвіжскай аўтаркі, а таксама яе называнні людзьмі, найбольш блізкімі да яе. Як вядома, княгіня Радзівіл, акрамя найбольш вядомых на сённяшні дзень камедый, трагедый і опер, пісала таксама вершаваныя лісты да князя Міхала Казіміра. Адзін з іх апублікаваў Ежы Мыцельскі ў 1882 г. (129.109). Пасля выражэння сваёй глыбокай тугі з прычыны адсутнасці каханага мужа, пасля выказвання бясконцай адданасці і шчырага кахання княгіня Радзівіл завяршае свой ліст так:

A teraz piórem wierną kreśląc wiarę,
Te ci ponawiam obietnice stare:
Że pókim tylko rzeźwa, zdrowa, żywa,
Twojam jest żona i sługa życzliwa.
Franciszka imię, przezwisko w te słowa,
Żem z Wiśniowieckich, dziś Radziwiłłowa.

Як бачым, княгіня называе сябе Францішкай. Гэтым жа імем – «Францішка княгіня з Карыбутаў Вішнявецкіх Радзівіл канюшая В. Кн. Літ.» – нясвіжская паэтка падпісала 29 сакавіка 1732 г. свой рукапісны зборнік пад назваю «Manuskrypt różnych wirszów…». Імя Францішка, такім чынам, варта лічыць саманазовай нясвіжскай княгіні.

Тым жа самым імем называе сваю жонку і князь Міхал Казімір, аб чым сведчыць, напрыклад, наступны запіс у яго «Дыярывушы»: «9 сакавіка. Спраўлялі мы імяніны жонкі маёй Францішкі…» (цыт. па: 146.424). Сама ж княгіня ў адным са сваіх лістоў да мужа прыгадвае словы з яго паслання:

<…> Mnie zaś <…> ożywia i cieszy,
Gdy Twój przyjaciel z listem do mnie spieszy,
W którym z pociechą czytam te słowa
«Kocham Franusię» i «bądź dla mnie zdrowa»
(цыт. па: 140.150).

Нездарма і польскі вучоны А. Сайкоўскі раздзел сваёй кнігі «Ад Сіроткі да Рыбанькі», прысвечаны князю Міхалу Казіміру і яго першай жонцы, назваў «Міхасенька і Франуся».

Звернемся да іншых сведчанняў. У 1727 г. нарадзіўся першы сын нясвіжскіх уладароў – Мікалай Крыштаф Аўгустын Эрык. Паслужлівыя езуіты з Нясвіжскай калегіі напісалі з гэтай прычыны вершаванае віншаванне пад назваю «Księżyc księżyców, nowy maj na sarmackim niebie…». Працытуем пачатак гэтага верша:

Hojny Mikołaj, lat spokojnych kwotę
Jałmużną Polski świat opatrzy złotę,
A stąd Franciszki sarmackiey sereny
Sława na wszystkie spłynie oceany…
(цыт. па: 140.151).

«Сармацкая сірэна» – маці нованароджанага княжыча – названа ізноў жа Францішкай, цяпер ужо айцамі-езуітамі.

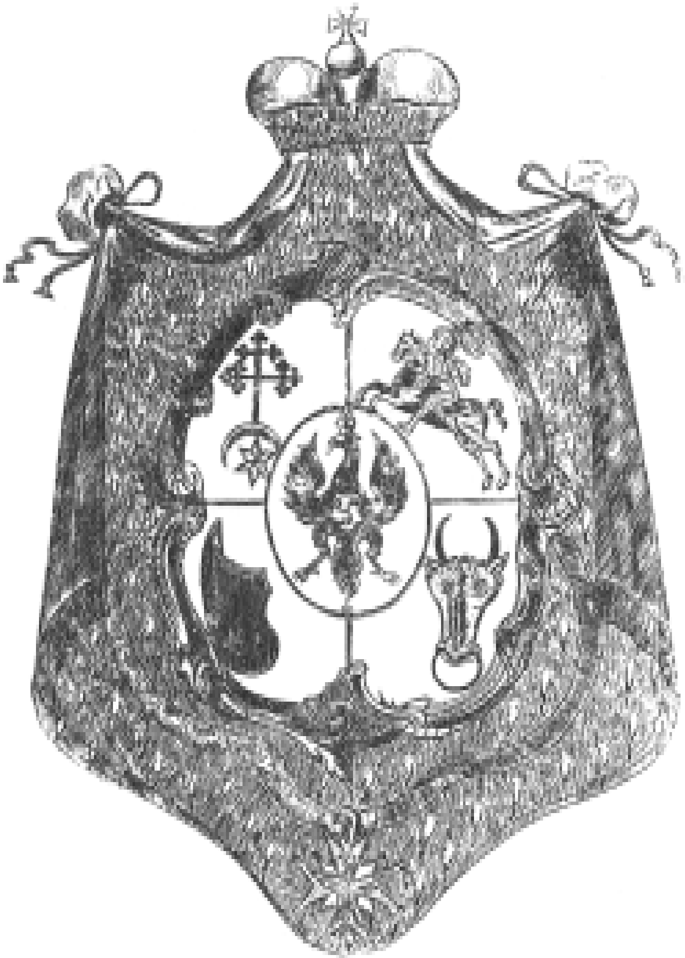
Немагчыма абысці пры высвятленні дадзенага пытання і сведчання Якуба Побуга Фрычынскага, укладальніка выдання «Komedye y tragedye…» 1754 г., які ў «Прадмове да чытача» піша: «Аўтарка гэтай кнігі – Яснавяльможная княгіня Ям. Францішка Уршуля з князёў Карыбутаў Вішнявецкіх Радзівілова…» (1.13). Пасля прадмовы змешча-

на вершаванае «Віншаванне ад Яснавяльможнай княгіні Ям. Францішкі Уршулі з Яв.[1] князёў Карыбутаў Вішнявецкіх Радзіўловай… у дзень нараджэння 13 чэрвеня Яв. князя Ям. Міхала Казіміра Антонія Радзівіла…» (1.15). Ва ўсіх выпадках пры называнні княгіні назіраецца адпаведнасць аўтарскай саманазове: імя «Францішка» займае першую пазіцыю.

З прыведзеных фактаў бясспрэчна вынікае, што нясвіжскую паэтку належыць называць Францішкай Уршуляй Радзівіл. Менавіта так называлі княгіню першыя польскія даследчыкі яе творчасці ў XIX ст.: М. Юшынскі, Я. Савінскі, Л. Лукашэвіч, У. Хамянтоўскі і інш. І ўсё ж адзін з іх – А. Тышынскі – у сваім артыкуле «Komedya polska w XVIII wieku», змешчаным у часопісе «Biblioteka warszawska» за 1870 г., змяняе парадак імён пры згадванні княгіні: Уршуля Францішка. У далейшым разнабой узмацняецца. Паказальна ў гэтым плане тое, што ў 1921 г. у Польшчы выходзяць дзве кнігі па гісторыі тэатра: С. Віндакевіча і М. Шыйкоўскага; першы вучоны ўжывае імя Францішка Уршуля, другі – Уршуля Францішка. Увогуле ж да 1960 г. з 19 даследчыкаў 14 ставяць імя «Францішка» на першым месцы. Адкуль жа ўзяліся гэтыя, няхай нячастыя, перастаноўкі ў парадку імён княгіні Радзівіл?

Адно з верагодных тлумачэнняў падае славутая «Bibliografia polska» К. Эстрайхера. У якасці бібліяграфічнай пазіцыі тут пазначана пахавальнае казанне на лацінскай мове «Immortalitas omni Saeculorum Memoria…», напісанае езуітамі Нясвіжскай калегіі ў 1753 г. У прыведзеным тытуле пазначана, што напісаны гэты твор быў «post extremum e vita excessum Celsissimae Principis… Ursulae Franciscae Radiviliae…» («пасля адыходу з жыцця найсвятлейшай княгіні… Уршулі Францішкі Радзівіл…»; 94.109). У справе перастаноўкі імён княгіні не абышлося і без уплыву двух аўтарытэтных польскіх выданняў: «Galerja Nieświezska portretów Radziwiłłowskich» (1857) Э. Катлубая і «Icones Familiae Ducalis Radivilianae» (1875) Нясецкага і Вольфа. У абодвух гэтых зборніках радзівілаўскіх партрэтаў імя княгіні пазначана наступным чынам: Уршуля Францішка. У 1960 г. у часопісе «Zeitschrift für slawische Philologie» з’явіўся артыкул дацкага славіста А. Штэндэр-Петэрсана, прысвечаны грунтоўнаму і глыбокаму даследаванню драматургічнай спадчыны нясвіжскай аўтаркі. Вучоны называе княгіню

[1] Тут і далей: «Ям.» («Яе / Яго міласць») – адпаведнік польскаму «Jm» («Jej / jego miłość»); «Яв.» («Яснавяльможная / Яснавяльможны») – адпаведнік польскаму «JO» («Jaśnie oświecona / oświecony»)



Кампазіцыя геральдычных знакаў, змешчаная ў выданні «Камедыі і трагедыі...»

Уршуляй Францішкай Радзівіл. У тым жа годзе ў часопісе «Prace polonistyczne» змяшчае свой артыкул С. Дурскі, дзе пры іменаванні княгіні на першае месца, таксама як і А. Штэндэр-Петэрсан, ставіць імя Уршуля. У наступным, 1961 г. выходзіць кніга «Teatr Urszuli Radziwiłłowej», дзе двое вучоных – Ю. Кжыжаноўскі і К. Вяжбіцка – ужываюць імёны княгіні ў перастаўленым варыянце (Уршуля Францішка). У «Заўвагах выдаўца» знаходзіцца недакладнае вытлумачэнне гэтаму факту: прыводзіцца пачатак поўнай назвы выдання 1754 г., дзе нібыта пазначана, што камедыі і трагедыі складзены «przez JO księżnę wojewodzinę i hetmanową Ursulę z Korybutów Wiszniowieckich Radziwiłłową» (160.211). Аднак на тытульным аркушы экземпляра гэтага выдання, які захоўваецца ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі, імя княгіні не пазначана ўвогуле (гл.: 1.1). Напэўна, усё ж такі найвялікшы ўплыў на Ю. Кжыжаноўскага зрабіла публікацыя А. Штэндэр-Петэрсана, бо сам артыкул польскага вучонага ў кнізе «Teatr Urszuli Radziwiłłowej» часам змяшчае ў сабе палеміку з дацкім славістам або проста апеляцыі да яго. Цікава адзначыць, што ні раней, ні пазней Ю. Кжыжаноўскі не рабіў перастаноўкі імён княгіні Радзівіл: у яго падручніках «Historia literatury polskiej» (1953) і «Dzieje literatury polskiej» (1979) гаворыцца ўжо пра Францішку Уршулю Радзівіл. Парадаксальна, што менавіта варыянт 1961 г. трывала ўмацаваўся ў беларускім літаратуразнаўстве. Сярод беларускіх вучоных толькі А. І. Мальдзіс і К. Я. Шышыгіна-Патоцкая ўжываюць правільную паслядоўнасць імён княгіні (гл.: 37; 72).

Прымаючы пад увагу прыведзеныя аргументы (і як асноўны з іх – саманазовы нясвіжскай аўтаркі), варта ўдакладніць напісанне імя княгіні Радзівіл. Можна, канешне, не звяртаць увагі на такую «дробязь», спасылаючыся на наяўнасць больш істотных «правалаў» у гісторыі беларускай літаратуры. Але можна прыгадаць і тое, што многія сусветна вядомыя дзеячы культуры маюць па два імя, якія на ўсіх мовах узнаўляюцца ў аднолькавым складзе і з аднолькавай паслядоўнасцю: Вольфганг Амадэй Моцарт, Іаган Вольфганг Гётэ, Ганс Хрысціян Андэрсан… Значыць, і наша «беларуская Сафо» заслугоўвае таго, каб звацца правільна і дакладна: Францішка Уршуля Радзівіл.

§ 2. «Камедыі і трагедыі…»

Літаратурна-драматычная дзейнасць княгіні Радзівіл пачала прыцягваць да сябе ўвагу пасля выхаду ў свет першага выдання яе драма-

тычных твораў, г. зн. яшчэ пры жыцці аўтаркі. У 1751 г. польскі бібліёграф Ябланоўскі паведаміў у друку аб з'яўленні зборніка п'ес Ф. У. Радзівіл у нясвіжскай друкарні (гл.: 89.366). Другі бібліёграф, Залускі, пісаў у сваёй кнізе «Bibliotheca poetarum polonorum»: «Extant ejus tragediae et comoediae Nesvisii 1751. Folio. Nondum vidi, exstare tamen dicitur»[2]. Пра выхад другога выдання ўпершыню з'яўляецца паведамленне ў газеце «Кур'ер польскі» за 1755 г. (120.4). Месцам друку «Камедый і трагедый…» 1754 г. называецца Львоў. Апісаў гэтае выданне ў 1814 г. Ф. Бянткоўскі, заўважыўшы, што «выдавец загадаў друкаваць толькі малую колькасць экземпляраў» (76.517).

У 1871 г. К. Эстрайхер апісвае склад другога выдання (без пазначэння месца друку) у кнізе «Рэпертуар польскай сцэны з 1750 да 1871 года» (95.17, 52, 73). У IX томе свайго даследавання «Польская бібліяграфія» (Кракаў, 1888) К. Эстрайхер называе месцам выдання «Камедый і трагедый…» 1754 г. Познань (гл.: 93.262).

У 1900 г. Б. Пульяноўскі стварае «Збор нататкаў да гісторыі нясвіжскага тэатра». Гэтае каштоўнае даследаванне не было надрукавана, аднак вядома, што менавіта Пульяноўскі першы дакладна ўстанавіў месца выдання «Камедый і трагедый…» 1754 г.: Жоўква. Аўтар працы змясціў спіс твораў, з якіх складаецца выданне, прывёў назвы п'ес паводле рукапісных аўтографаў княгіні, а таксама пазначыў даты пастановак у нясвіжскім тэатры паводле «Дыярывуша» М. К. Радзівіла (гл.: 89.367). У пазнейшых навуковых крыніцах месцам выдання «Камедый і трагедый…» 1754 г. называліся Нясвіж (гл.: 89.367), Познань (гл.: 139.12) або Львоў (гл.: 169.76).

У 1915 г. выходзіць XXVI том агульнага збору «Польскай бібліяграфіі» К. Эстрайхера, дзе аўтар прыводзіць поўнасцю тытульны аркуш выдання 1754 г. Бібліёграф падрабязна апісвае склад тома, прыводзячы поўную назву кожнай п'есы, а для некаторых пазначае сюжэтную крыніцу (гл.: 94.106–109). Л. Бярнацкі ў 1925 г. даў дасканалае апісанне рэпертуару нясвіжскага тэатра пры жыцці княгіні Радзівіл з пазначэннем дат прэм'ерных пастановак паводле выдання 1754 г. Даследчык прыводзіць варыянты назваў некаторых п'ес на падставе рукапісаў-аўтографаў княгіні і на матэрыяле іншых даследаванняў. Побач з бібліяграфічнай пазіцыяй падаецца магчымая крыніца сюжэтнага запазычання (гл.: 78.199–321). У 1928 г. дакладна апісаў структуру

[2] Яе трагедыі і камедыі выйшлі ў Нясвіжы ў 1731 г. folio. Я (іх) яшчэ не бачыў, аднак кажуць, што выйшлі (цыт. па: 92.107).

выдання 1754 г. К. Барташэвіч, асобна ахарактарызаваўшы прысвячэнне князёўнам Тэафілі і Караліне і прадмову да чытача, напісаныя Я. П. Фрычынскім (гл.: 75.196).

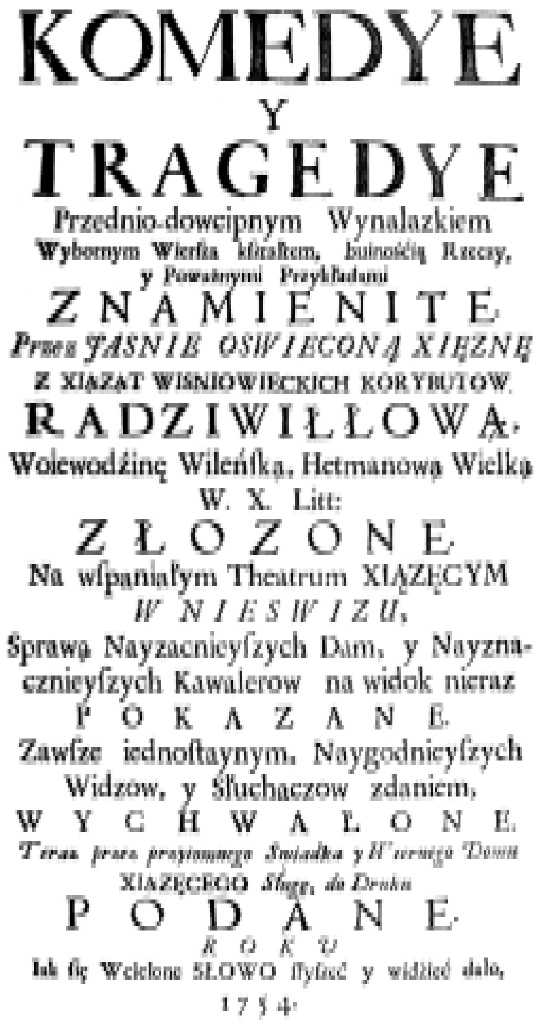
А. Штэндэр-Петэрсан у сваім вялікім артыкуле, прысвечаным творчасці Ф. У. Радзівіл, выказвае сумненне адносна даты выхаду ў свет першага выдання драматычных твораў княгіні, аднак, спасылаючыся на сведчанне Залускага, згаджаецца з існаваннем двух выданняў нагул, бо яны адрозніваюцца паміж сабою «як друкам, так і знешнім выглядам» (152.253). Канчаткова не высветленым дацкі вучоны лічыць таксама пытанне, ці быў Фрычынскі адначасова і ўкладальнікам, і выдаўцом збору 1754 г., або «сама княгіня мела яшчэ час і ахвоту, каб падрыхтаваць том да друку» (152.253). Даследчык прыводзіць тэкст тытульнага аркуша выдання 1754 г., а таксама поўныя назвы ўсіх 16 твораў паводле таго ж выдання, звярнуўшы ўвагу на парушэнне выдаўцом храналагічнай паслядоўнасці.

Поўны адказ на пытанне аб месцы друку «Камедый і трагедый…» 1754 г. даў Ю. Кжыжаноўскі ў 1961 г. Спасылаючыся на адзін з лістоў Фрычынскага, вучоны паведамляе, што гэтае выданне з'явілася ранняй восенню 1754 г. у друкарні Гершона Галеві ў Жоўкве (гл.: 117.385). Адносна года ранейшага выдання вучоны не выказваецца дакладна, аднак прызнае, што гэтае выданне існавала.

Вялікую бібліяграфічную працу па сістэматызацыі драматычных тэкстаў Ф. У. Радзівіл правяла К. Вяжбіцка, апублікаваўшы плён гэтай працы ў кнізе «Тэатр Уршулі Радзівіл» (Варшава, 1961). Даследчыца ўслед за Залускім прызнае 1751 за год выхаду ў свет першага выдання драматычных твораў княгіні. Акрамя таго, К. Вяжбіцка дакладна апісала склад рукапіснага тома з аўтографамі твораў Ф. У. Радзівіл (R1[3]), а таксама два тамы копій (R2), зробленых непасрэдна з арыгінала. Даследчыца апісала таксама склад першага выдання драматычных твораў пісьменніцы (W1) – асобныя экземпляры шасці п'ес без тытульнага аркуша (гл.: 160.211–213).

Самая вядомая і найбольш даступная крыніца драматычных тэкстаў Ф. У. Радзівіл – «Komedye y tragedye prednio-dowcipnym wynalazkiem wybornym wiersza kształtem, buinością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite. Przez Jaśnie Oświeconą xiężnę z xiążąt Wisniowieckich Korybutow RADZIWIŁŁOWĄ, wojewodzinę Wileńską,

[3] Умоўнымі скарачэннямі крыніц тэкстаў Ф. У. Радзівіл, прынятымі К. Вяжбіцкай, карыстаецца ў далейшым аўтар дадзенай працы.



KOMEDYE
Y
TRAGEDYE
Przednio-dowcipnym Wynalazkiem
Wybornym Wierśa kßtałtem, Dźinośćią Rzeczy,
y Poważnymi Przykładami
ZNAMIENITE
Przez JASNIE OSWIECONĄ XIĘZNĘ
Z XIĄŻĄT WISNIOWIECKICH KORYBUTOW
RADZIWIŁŁOWĄ.
Woiewodźinę Wileńską, Hetmanową Wielką
W. X. Litt:
ZŁOZONE
Na wspaniałym Theatrum XIĄŻĘCYM
W NIESWIZU,
Sprawą Nayzacnieyszych Dam, y Nayznacznieyszych Kawalerow na widok nieraz
POKAZANE.
Zawsze iednostaynym, Naygodnieyszych
Widzow, y Słuchaczow zdaniem,
WYCHWALONE.
Teraz przez przytomnego Swiadka y Wiernego Domu
XIĄŻĘCEGO Sługę, do Druku
PODANE.
ROKU
Iak śię Wcielone SŁOWO słyszeć y widźieć dało,
1754.

Тытульны аркуш выдання «Камедыі і трагедыі...» Ф. У. Радзівіл

Hetmanową Wielką, W. X. Litt: złożone. <…> Roku iak się Wcielone Słowo słyszeć y widzieć się dało. [Żółkiew], 1754» (W2[4]). Склад выдання цалкам адпавядае кнігавыдавецкай традыцыі Рэчы Паспалітай XVII–XVIII стст. Пасля тытульнага аркуша змешчана выява княжацкага герба Радзівілаў (гл.: 1.2); далей чытаецца эпіграма на герб пад назваю «Na herbowny zaszczyt Jaśnie oświeconych książąt Radziwiłłow familii» (1.3–4). Наступны твор – прысвячэнне («dedykacya») князёўнам Тэафілі Канстанцыі і Караліне Катажыне Радзівіл, падпісанае Якубам Побугам Фрычынскім (гл.: 1.5–12); «Прадмова да чытача» («Przemowa do czytelnika»), змешчаная пасля прысвячэння (гл.: 1.13–14), не падпісана, аднак, мяркуючы па ўжыванні аўтарам формы прыметніка мужчынскага роду («pewien jestem», 1.14), аўтарства прадмовы належыць таксама Фрычынскаму. Непасрэдна тэксту першай п'есы папярэднічае вершаваны твор Ф. У. Радзівіл «Powinszowanie… w dzień trzynasty czerwca urodzenia… Michała Kazimierza Antoniego Radziwiłła…»[5] (1.15–16). Асноўны аб'ём тома складаюць 16 драматычных твораў Ф. У. Радзівіл:

камедыя «Miłość dowcipna» («Дасціпнае каханне»; 1.17–58);

трагедыя «Opatrzności Boskiej dzieło» («Справа Боскай наканаванасці»; 1.59–80)

\+ 22 загадкі («enigma») (1.81–89);

камедыя «Interessowany sędzia miłość» («Каханне – зацікаўлены суддзя»; 1.91–136);

трагедыя «Sędzia bez rozsądku» («Безразважлівы суддзя»; 1.137–176);

камедыя «Przeyzrzane nie miia» («Прадбачанае не мінае»; 1.177–227);

камедыя «Z oczu się miłość rodzi» («У вачах нараджаецца каханне»; 1.229–294);

камедыя «Igrzysko fortuny» («Забавы фартуны»; 1.295–377);

трагедыя «Niecnota w sidłach» («Распуснікі ў пастцы»; 1.379–410);

камедыя «Sędzia od rozumu odsądzony» («Суддзя, пазбаўлены розуму»; 1.411–446);

камедыя «Konsolacya po kłopotach» («Адпачынак пасля клопатаў»; 1.447–501);

трагедыя «Złoto w ogniu» («Золата ў агні»; 1.503–536)

\+ пастараль-віншаванне князёўне Караліне (1.537);

[4] Тэксты з W2 цытуюцца з захаваннем тагачаснай арфаграфіі.

[5] «Павіншаванне … ў дзень нараджэння трынаццатага чэрвеня… Міхала Казіміра Антонія Радзівіла».

камедыя «Miłość mistrzyni doskonała» («Каханне – дасканалы майстра»; 1.539–574) + віншавальныя «тэксты» Міхалу Казіміру і Каралю Радзівілам (1.575–576);

«Tragedya z francuskiego ięzyka na polski wytłumaczona…» (1.577–616);

«Komedya z francuskiego ięzyka na polski przetłumaczona…» (1.617–682);

опера «Szczęśliwe nieszczęście» («Шчаслівае няшчасце»; 1.683–694);

опера «Ślepa miłość nie patrzy na koniec» («Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца»;1.695–708).

Пасля выхаду ў свет кнігі «Тэатр Уршулі Радзівіл» далейшыя бібліяграфічныя даследаванні рукапісных і друкаваных твораў нясвіжскай аўтаркі не праводзіліся. Плён усіх папярэдніх бібліяграфічных росшукаў змяшчаецца ў першым томе даведніка «Старапольская драма» (Вроцлаў, 1965). Аўтары даведніка змясцілі вычарпальную інфармацыю пра месцазнаходжанне экземпляраў W1 і W2, падрабязна апісалі абодва выданні; асобна ахарактарызавалі (пры дапамозе вытрымак з прац польскіх даследчыкаў) кожны з шаснаццаці твораў, змешчаных у W2. У кнізе ўдакладнены даты прэм’ерных пастановак п’ес княгіні; кожная бібліяграфічная пазіцыя суправаджаецца дастаткова поўным на той час падборам крытычнай літаратуры (гл.: 89.428–451).

І ўсё ж да сённяшняга дня вывучэнне творчасці Ф. У. Радзівіл звязана з шэрагам бібліяграфічных загадак. Па-ранейшаму не высветлена пытанне адносна дакладнага года выхаду ў свет першага выдання драматычных твораў пісьменніцы; таямніцамі паўстаюць са старонак R2 назвы п’ес «Wzór sprawiedliwości» і «Wizerunek niestatecznych afektów» (гл.: 160.212). Чаму, па звестках К. Вяжбіцкай, у другі том R2 увайшла «Агатка» Мацея Радзівіла і якое дачыненне да гэтай п’есы мела княгіня (гл.: 160.212)? Гэтыя і іншыя пытанні патрабуюць далейшых бібліяграфічных росшукаў і руплівай працы з архіўнымі матэрыяламі.

§ 3. Паміж незычліўцамі і абаронцамі

Як ужо адзначалася, першапачаткова імя княгіні Радзівіл згадвалася ў друку ў сувязі са з’яўленнем выданняў яе твораў 1751 і 1754 гг. Першую ж ацэнку творчасці нясвіжскай аўтаркі даў С. Яшоўскі ў часопісе «Польская пчала» за 1820 г. Аўтар артыкула назваў княгіню стваральніцай драматургіі ў Польшчы (гл.: 102.124). Больш падрабязна асаблівасці драматургіі Ф. У. Радзівіл ахарактарызаваў М. Юшынскі ў 1820 г.

Крытык заўважае, што княгіня «праявіла талент паэзіі, бо ў многіх месцах верш годны і сённяшняга чытача» (106.103); адзначае несапсаванасць на свой час мовы драматычных твораў аўтаркі, аднак ніжэй дакарае паэтку ў тым, што яна ўвогуле не ведала правілаў драматургіі (гл.: 106.103). У 1821 г. творчасць Ф. У. Радзівіл ахарактарызаваў Я. Савінскі, зрабіўшы напачатку заўвагу, што драматычныя творы гэтай аўтаркі вартыя прачытання «не з-за сваёй дабраякаснасці, а, хутчэй, з-за сваёй своеасаблівасці» (151.59). Слушна заўважае крытык, што «кампазіцыя гэтых п'ес адрозніваецца ад кампазіцыі ўсіх астатніх», бо аўтарка «хацела пайсці зусім адрозным ад іншых шляхам і стварыць новую п'есу». Вучоны адзначае, што ў творчасці княгіні «побач з народнымі і агульнавядомымі выразамі сустракаюцца вытанчаныя і шляхетныя думкі, аднак мова амаль усюды шурпатая» (151.71).

У 1830 г. С. Яшоўскі зноў звяртаецца да характарыстыкі творчасці княгіні, адзначаючы важную ролю Ф. У. Радзівіл у развіцці драматычнага пісьменства і ў стварэнні польскага тэатра (гл.: 89.367). Пры характарыстыцы п'ес даследчык падкрэслівае смеласць аўтаркі ў парушэнні правіла трох адзінстваў – па прыкладу англійскіх драматургаў. Даючы агульную станоўчую ацэнку версіфікатарскіх здольнасцяў княгіні, С. Яшоўскі знаходзіць у яе творах побач з надзвычайнай вытанчанасцю шмат грубых і беззмястоўных сцэн. Кароткую характарыстыку творчасці княгіні змясціў А. Брукнер у трэцім томе сваёй працы «Гісторыя польскай культуры» (Кракаў, 1831). Трагедыі, на думку даследчыка, пісьменніцы не ўдаліся, лепшымі прызнаюцца «камедыі, перакладзеныя або наследаваныя з Мальера» (83.127). Брукнер прызнае заслугі княгіні ў развіцці тэатральнага мастацтва, бо «па-за Нясвіжам, – піша ён, – ніхто са значнейшых пісьменнікаў не спакушаўся тэатрам: ні Ябланоўскія, ні Дружбацкая» (87.125).

У 1836 г. Л. Лукашэвіч у даследаванні па гісторыі польскага пісьменства, прыгадваючы імя нясвіжскай аўтаркі і назву выдання яе твораў 1754 г., адзначае толькі: «Мы павінны ўхваляць добрую волю» (125.46). Г. Калантай у сваёй кнізе 1841 г. «Стан асветы ў Польшчы…» сцвярджае, што Ф. У. Радзівіл «пісала для свайго тэатра розныя пралогі (?) і камедыі, не вартыя памяці з боку густу, калі б не былі яны прадуктам заможнай жанчыны» (110.45). У. Сыракомля ў «Вандроўках па маіх былых ваколіцах» (Вільня,1853) піша, што творы княгіні – гэта «ў большасці камедыі, пераробленыя з Мальера і іншых французскіх драматургаў», і што яны «цікавыя для нас як факт у гісторыі нашай культуры» (154.142). У 1857 г. Э. Катлубай у іканаграфічным выданні «Нясвіжская

віжская галерэя радзівілаўскіх партрэтаў», характарызуючы творчасць «вельмі набожнай і на свой век вялікай навукі пані», піша пра яе п'есы: «Гэта большай часткай камедыі, перарobленыя з французскага, арыгінальных нямнога» (112.458).

Бадай, першым сур'ёзным даследаваннем творчасці Ф. У. Радзівіл можна назваць адпаведны раздзел кнігі У. Хамянтоўскага «Гісторыя польскага тэатра» (Варшава, 1870). Аўтар кнігі адзначае, што «драмы Радзівіл, незавершаныя з пункту гледжання формы, – гэта, уласна кажучы, спехам накіданыя драматычныя абразкі, без дакладна акрэсленага плана» (85.114); крыху ніжэй падае яшчэ адну жанравую дэфініцыю: «апавяданні ў дыялогах» (85.134). Побач з адмоўнымі характарыстыкамі (нелагічнасць абмалёўкі характараў герояў, безадносна вялікая колькасць дзеючых асоб, многія з якіх не маюць выразна акрэсленых роляў) даследчык, бадай, упершыню не абмяжоўваецца агульнымі бадзёрымі дэкларацыямі аб неабходнасці ўхваліць першы вопыт драматычнай творчасці на польскай мове, а паслядоўна раскрывае дасягненні нясвіжскай аўтаркі: жывое дзеянне ў яе п'есах, разнастайнасць вобразаў, адсутнасць дэмагогіі і манатоннасці. Найвялікшай заслугай княгіні У. Хамянтоўскі лічыць тое, што яна «першая ўвяла жаночыя ролі на арэну камедыі і бытавой драмы» (85.114). Вучоны адзначыў нежаданне Ф. У. Радзівіл наследаваць узорам французскіх класікаў; больш заўважным, на яго думку, з'яўляецца ўплыў Лопэ дэ Вега і іншых іспанскіх драматургаў. Крытык зрабіў высновы аб культурна-гістарычным значэнні творчасці Ф. У. Радзівіл – на жаль, у большай ступені патэнцыяльным, чым рэальным: «…творы Радзівіл… маглі нямала паўплываць на больш самастойнае развіццё польскай драмы. Але ў час, калі гэтыя творы ставіліся ў Нясвіжы, яшчэ немагчыма было думаць аб публічным тэатры» (85.135). У сваёй рэцэнзіі на кнігу У. Хамянтоўскага К. Вуйціцкі адзначаў, што тут «упершыню шырока і дэталёва падаецца даследаванне твораў княгіні Радзівіл» (170.157). У тым жа 1870 г. у часопісе «Biblioteka warszawska» з'яўляецца артыкул А. Тышынскага «Польская камедыя ў XVIII стагоддзі», дзе разглядаецца камедыйная спадчына Ф. У. Радзівіл. Даследчык не прыводзіць аніводнага ўрыўка з твораў княгіні, бо, як ён піша, іх «не адзначаюць нідзе ні талент, ні якая-небудзь адметнасць» (161.402). Жадаючы даць чытачам уяўленне аб камедыях княгіні, Тышынскі пераказвае сюжэт першай з іх – «Дасціпнае каханне», дапускаючы пры гэтым дзве памылкі пры называнні персанажаў: Licydor замест Lucydor і Izys замест Irys (гл.: 161.403). На заканчэнне суровы крытык больш лагодна заўважае: «Такі

сюжэт не варта, напэўна, судзіць у маштабе прынятай сёння логікі», бо «падобныя фантазіі ўспрымаліся толькі як від паэзіі, г. зн. вучоная паэзія», але і з гэтай агаворкай даследчык адзначае ў канцы не станоўчую, а адмоўную рысу як найбольш яскравую характарыстыку творчасці Ф. У. Радзівіл: адсутнасць мастацкага таленту.

Вядомы польскі літаратуразнавец К. Брадзінскі[6], характарызуючы творчасць Ф. У. Радзівіл, сцвярджаў, што «ў сваіх п’есах, поўных французскай вытанчанасці, часта занадта вольных у маральных адносінах (?), аўтарка не прытрымлівалася аніякіх драматычных правілаў. Няма ў яе трагедыях ані моцы, ані чуласці, адна толькі свабодная і лёгкая балбатлівасць. Верш гладкі, але слабы і поўны французскіх выразаў» (82.27). Пасля такой ацэнкі аўтар няправільна пераказвае сюжэт камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя», да таго ж называючы п’есу трагедыяй. Напрыканцы Брадзінскі адзначае ўсё ж, што драмы княгіні «маглі б стаць прычынай агульнай прыхільнасці да гэтай найшляхетнай забавы, аднак яна была далёкай ад усяго нацыянальнага» (82.27).

Коратка і адмоўна ацаніў мастацкія дасягненні княгіні Радзівіл Ю. Кажанёўскі ў кнізе «Курс паэзіі» (Варшава, 1873): «…хаця дазволіла сабе найвялікшую свабоду, аднак адсутнасць таленту аддала яе творы забыццю» (111.116). У 1875 г. А. Здановіч даў павярхоўна-негатыўную характарыстыку творчасці Ф. У. Радзівіл: «…аўтарка не мела аніякіх паняццяў пра мастацтва, пісала, што толькі прыходзіла ёй у галаву». Разам з тым даследчык адзначае ў п’есах нясвіжскай паэткі «досыць гладкія вершы і чыстую мову» (176.162). У 1877 г. Ю. Барташэвіч, не жадаючы абцяжарваць сябе самастойным даследаваннем творчасці нясвіжскай аўтаркі, слова ў слова паўтарае прыведзеную вышэй характарыстыку А. Здановіча (параўн.: 176.161–162 і 73.68–69). Не лепш ахарактарызаваў Ю. Барташэвіч творчасць нясвіжскай паэткі і ў пазнейшай сваёй кнізе – «Бельскі замак» (Львоў, 1881). Сказіўшы напачатку прозвішча выдаўца «Камедый і трагедый...» (Трычынскі), аўтар кнігі піша далей, што княгіня, «ідучы за натхненнем свайго таленту, абвясціла вайну ўсім правілам мастацтва і магла сапраўды здзіўляць арыгінальнасцю задумы» (74.96). У якасці прыкладу Ю. Барташэвіч прыводзіць нейкае дзіця з першага акта (п’еса не называецца), якое ў апошнім становіцца «сівым старцам», хаця на самой справе ні ў адным з твораў княгіні няма падобнага кур’ёзу. Разам з тым аўтар прызнае, што нясвіжскі тэатр прыкметна вылучаўся на фоне «тагачаснага

[6] Збор яго твораў выдаў Ю. Крашэўскі ў 1873 г.

засынання мыслення», «у той час, калі намаганні іншых паноў былі як бы частковымі спробамі» (74.96).

Кароткая характарыстыка творчасці Ф. У. Радзівіл змешчана ў кнізе А. Брукнера «Гісторыя польскай літаратуры» (Варшава, 1903). Памылкова назваўшы княгіню Францішкай Ульрыкай, аўтар акрэслівае яе драматургічную спадчыну як «шэраг арыгінальных і перакладзеных з французскай мовы камедый, трагедый і опер» (84.380). Гэтыя п'есы даследчык лічыць нецікавымі, няроўнымі, пабудаванымі абы-як і нават занадта смелымі ў выразах. Больш удалымі вучоны прызнае пераклады, адзначаючы пры гэтым, што аўтарка «пераносіла французскія адносіны на польскія» (84.381). Вучоны акрэслівае некаторыя крыніцы сюжэтных запазычанняў, вызначаючы пры гэтым тры асноўныя групы крыніц: літаратурныя, міфалагічныя і казачныя.

С. Тарноўскі ў 1903 г. адзначаў, што Ф. У. Радзівіл пісала драмы, камедыі, пастаралі, аднак «не ўмела нават падзяліць свой твор на акты і сцэны» (157.136). Драмы княгіні аўтар прыпадабняе ў сюжэтных адносінах да рыцарска-авантурных аповесцяў; увогуле ж вельмі нізка ацэньвае камедыі пісьменніцы і лічыць, што яна праявіла больш таленту ў вершаваных лістах да мужа, чым у драматычных творах.

Г. Бігеляйзен у кнізе «Ілюстраваная гісторыя польскай літаратуры» (Ведэнь,1906) больш шырока асвяціў пытанні, звязаныя з біяграфіяй Ф. У. Радзівіл і яе ранняй творчасцю (гл.: 79.170–171). Даследчык не проста канстатуе факт адметнасці п'ес княгіні, іх непадуладнасці канонам класічнай драмы, а намагаецца гэты факт растлумачыць: «Тагачасная шляхта, прывучаная да французскіх узораў, дамагалася п'ес, напісаных у модным стылі, але на роднай мове. Гэта схіляла княгіню да перакладу і перапрацовак французскіх твораў або да стварэння арыгінальных п'ес на тагачасны густ». Далейшыя ацэнкі – пераважна негатыўныя: «Гэтыя першыя ўзоры польскага мастацтва цалкам пазбаўлены драматычных вынаходніцтваў і кампазіцыі» (79.172).

А. Палінскі ў кнізе «Нататкі з гісторыі польскай музыкі» (Львоў, 1907) сцвярджае, што княгіня Радзівіл «стварыла значную колькасць камедый і аперэтак» (132.163). У тым жа годзе М. Рулікоўскі ў кнізе «Польскі тэатр у Літве» адзначыў заслугу княгіні ў заснаванні нясвіжскага тэатра, якому аўтар адводзіць першае месца сярод усіх прыватных тэатраў Рэчы Паспалітай. Ф. У. Радзівіл, па словах даследчыка, «увесь час папаўняла яго рэпертуар як перакладнымі п'есамі… так і арыгінальнымі творамі, сюжэты якіх… чэрпала з твораў іншых аўтараў» (139.11–12).

У 1909 г. імя Ф. У. Радзівіл упершыню з’яўляецца ў рускамоўнай публікацыі: А. Сычэўская, разважаючы пра вялікую папулярнасць Мальера ў польскай драматычнай літаратуры XVIII ст., адзначыла, што «ў 1754 г. п. Радзівіл выдала дзве яго п’есы: «Doktor z musu» і «Kawalerowie wzgardzeni» (65.76). На жаль, адным гэтым недакладным паведамленнем руская даследчыца і абмежавалася.

В. Хан у артыкуле «Развіццё драматычнай паэзіі ў Польшчы» (1918) згадвае княгіню Радзівіл у сувязі з яе перапрацоўкамі Мальера (усе тры адаптацыі аўтар датуе 1752 г.). «Перапрацоўкі наогул няўмелыя, – піша даследчык, – аднак цікавыя як першы след знаёмства з Мальерам у нас» (99.28–29). У пачатку 20-х гг. выходзяць два даследаванні М. Шыйкоўскага: «Гісторыя сучаснай польскай трагедыі» (Кракаў, 1920) і «Гісторыя польскай камедыі» (Кракаў, 1921). У першай кнізе даследчык адзначае традыцыі мінулай эпохі ў творчасці княгіні, а таксама яе знаёмства з заходняй літаратурай. Характарызуючы асаблівасці паэтыкі, Шыйкоўскі падкрэслівае наяўнасць «анархіі» ў пабудове п’ес і прысутнасць уласцівай ім «барокавай напышлівасці» (гл.: 89.367). У другой сваёй працы вучоны аддае найбольшую ўвагу даследаванню мальераўскай спадчыны княгіні. Мальераўскія адаптацыі, па словах Шыйкоўскага, былі змешчаны ў W2 «побач з творамі старога тыпу» (156.14). Аўтар робіць выснову, што менавіта на творчасці княгіні Радзівіл адбіўся след уздзеяння камедыі новага тыпу і што яе адаптацыі (паводле Шыйкоўскага – «свабодныя парафразы») «істотна адрозніваюцца ад барокавых формаў драматургіі» (156.15).

С. Віндакевіч у кнізе «Польскі тэатр перад узнікненнем нацыянальнай сцэны» (Кракаў, 1921)[7] спрабуе даць жанравую дэфініцыю п’ес Ф. У. Радзівіл, адзначае цесную сувязь нясвіжскай аўтаркі з белетрыстычнай літаратурай яе часу. Мальераўскія адаптацыі Віндакевіч лічыць перакладамі – «досыць цяжкімі, хаця досыць правільнымі». На думку вучонага, княгіня звярнулася да класічнай французскай драмы, «каб пазбыцца капрызнасці ў задумах і, напэўна, набыць лепшую драматычную тэхніку» (169.79).

К. Вайцяхоўскі ў кнізе «Век асветніцтва» (Львоў, 1926) адзначаў жанравую разнастайнасць п’ес княгіні Радзівіл. «Многа ў іх маралізатарства, – пісаў даследчык, – алегорыі, безумоўна, не менш» (173.144). Найбольшую цікавасць, на думку аўтара, уяўляюць перапрацоўкі з

[7] Усё сказанае Віндакевічам у гэтай кнізе адносна творчасці Ф. У. Радзівіл будзе паўторана без якіх-небудзь змен у яго пазнейшай працы 1873 г.

Мальера, якія «стаяць намнога вышэй за арыгінальныя п'есы Радзівіл» (173.145). Аднак усе тры адаптацыі датуюцца 1752 г., і адносна ўсіх трох аўтар заўважае, што княгіня не дала ім назваў.

К. Барташэвіч у кнізе «Радзівілы» (Варшава; Кракаў,1928) пераказвае сюжэты некаторых п'ес княгіні, дапускаючы памылку пры называнні двух персанажаў – «Bimortok» замест «Binortok» і «Fanlalach» замест «Fadlalach». Заўважыўшы напачатку, што «драматычныя творы княгіні вельмі наіўныя», аўтар завяршае свой агляд наступным чынам: «Адносна вартасці паэтычных прац княгіні Францішкі ўсталявалася вельмі непрыхільная ацэнка. Усталявалася, магчыма, таму, што мала хто іх чытаў… Не падлягае сумненню, што творы яе наіўныя, што яны не адпавядаюць самым сціплым патрабаванням драматычнага мастацтва. Але гэта яшчэ не падстава для таго, каб іх цалкам асуджаць і высмейваць» (75.202).

Кніга А. Мілера «Польскі тэатр і музыка ў Літве» (Вільня, 1936) стала адным з першых буйных даследаванняў па гісторыі прыдворнага тэатра на Беларусі. Сярод вядомых беларускіх князёў-тэатралаў – Мацея Радзівіла, М. К. Агінскага, А. Тызенгаўза, А. Сапегі – княгіня Радзівіл займае адно з першых месцаў. Значным дасягненнем А. Мілера было тое, што творчасць Ф. У. Радзівіл ён разглядае ў кантэксце развіцця нясвіжскага тэатра Радзівілаў увогуле, як першы этап у яго шасцідзесяцігадовай гісторыі. Аўтар больш глыбока ў параўнанні з папярэднікамі прааналізаваў рэпертуар нясвіжскага тэатра 1746–1752 гг. не толькі на падставе W2, але таксама з прыцягненнем дадзеных «Дыярывуша» М. К. Радзівіла, а таксама рукапісу Б. Пульяноўскага. Праца А. Мілера мае ярка выражаны мастацтвазнаўчы характар; аўтар падкрэслівае сувязь многіх п'ес княгіні з традыцыямі музычнага тэатра Заходняй Еўропы: італьянскай операй і пастаральнай драмай. Найвялікшай заслугай княгіні аўтар лічыць «само заснаванне тэатра і ўцягненне яго як культурнай з'явы ў арбіту зацікаўленасцяў навакольля» (127.33). «Княгіня, – піша даследчык, – не паглыблялася ў тэарэтызмы тагачасных паэтык – ішла наперад, кіруючыся найболей практычным розумам» (127.34).

У пасляваенны перыяд цікавасць да асобы і творчасці Ф. У. Радзівіл павялічваецца – ізноў, на жаль, пераважна з боку польскіх вучоных. Ю. Кжыжаноўскі змяшчае кароткую характарыстыку творчасці княгіні ў кнізе «Гісторыя польскай літаратуры» (Варшава, 1953). Даследчык піша, што арыгінальныя творы паэткі «не маюць літаратурных вартасцяў, аднак незвычайна цікавыя, менавіта як красамоўны дакумент літа-

ратурных захапленняў эпохі» (116.403). Як і іншыя даследчыкі, Кжыжаноўскі прызнае найвялікшым дасягненнем княгіні «першыя ў нас спробы паланізацыі Мальера», хаця і іх ён лічыць «цалкам няўдалымі». «Іншымі словамі, – падагульняе вучоны, – у Нясвіжы XVIII стагоддзя ўзнікла аўтэнтычная, хаця прымітыўная, калыска сучаснай польскай драматургіі» (116.404).

Даволі вялікая ўвага адведзена творчасці Ф. У. Радзівіл у першым томе кнігі К. Вяжбіцкай «Гісторыя польскай сцэны» (Варшава, 1953). З самага пачатку даследчыца дэкларуе, што п'есы княгіні «былі б пазбаўлены ўсялякай мастацкай вартасці, калі б паміж іх не знаходзіліся перапрацоўкі Мальера» (162.122). Характарыстыка творчасці аўтаркі, дадзеная пераважна з апораю на ранейшыя даследаванні (А. Мілера, С. Віндакевіча і інш.), не ўтрымлівае новых ацэнак. Аўтарка сцвярджае, што княгіня пісала камедыі, драмы і оперы; у ліку апошніх фігуруе невядомы твор пад назвай «Rugjer», з якога нават прыводзіцца цытата (адсутная ў W2). Адносна мальераўскіх перапрацовак даследчыца заўважае, што яны сталі «выразным доказам яе мастацкай эвалюцыі», аднак эвалюцыю гэтую аўтарка лічыць несвядомай (гл.: 162.125).

У 50-я гг. імя нясвіжскай паэткі фігуруе ў даследаваннях польскіх музыказнаўцаў – З. Яхімецкага і Г. Файхта. Так, апошні прыгадвае драматычныя творы княгіні і адзначае, што як арыгінальныя, так і наследаваныя з французскага яе п'есы перапляталіся спевамі і спалучаліся з балетам (гл.: 96.179).

У 1959 г. выйшла ў свет кніга У. Няфёда «Беларускі тэатр». Пра існаванне тэатра ў Нясвіжы згадваецца ў раздзеле «Прыгонны тэатр». Аўтар вылучае прагрэсіўны на свой час тэзіс аб тым, што «прыгонныя тэатры ў Беларусі адыгралі немалаважную ролю ў абуджэнні цікавасці народа да тэатральнага мастацтва» (46.49). У працы Няфёда ўпершыню ў беларускім літаратуразнаўстве з'яўляецца імя княгіні Радзівіл – праўда, не ў тэксце працы, а толькі ў подпісе да ілюстрацыі з выявай гравюры да камедыі «Дасціпнае каханне» (гл.: 46.49).

У 1960 г. польскі вучоны С. Дурскі так пісаў пра Ф. У. Радзівіл: «Заслуга яе заключаецца ў стварэнні першых у Польшчы адаптацый п'ес Мальера, хаця на гэтых пераробках адмоўна адбіліся каноны барокава-пастаральнай паэтыкі» (92.32). Характарызуючы творы княгіні, аўтар адзначаў: «Тэматыка гэтых п'ес маральна-этычная, пры наіўнай фабуле, багата ў іх непраўдападобных здарэнняў» (92.34).

Пачатак 60-х гг. становіцца прарывам у вывучэнні творчасці Ф. У. Радзівіл. У 1960 г. у нямецкім часопісе «Zeitschrift für slavische Philologie»

з’яўляецца артыкул дацкага славіста А. Штэндэр-Петэрсана, які да сённяшняга дня, бадай, застаецца самым глыбокім літаратуразнаўчым даследаваннем драматургіі княгіні Радзівіл. На пачатку артыкула аўтар даў агульную характарыстыку развіцця магнацкіх тэатраў у саксонскую эпоху, уключыўшы тым самым нясвіжскі тэатр у агульны кантэкст прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай першай паловы XVIII ст. Далей вучоны адзначыў своеасаблівую «ўнутраную роднасць па духу» драматургіі Ф. У. Радзівіл і тагачаснай літаратурнай традыцыі (гл.: 152.251). Даследчык слушна заўважыў, што «княгіня Радзівіл менавіта як жанчына ўсёй душой была моцна знітавана з гэтым манерна-вычварным мастацкім стылем барока і наўрад ці штосьці ведала пра тое, што ён пачынаў ужо саступаць іншым тэндэнцыям, строгасці паняццяў і правільнасці французскага класіцызму» (152.251).

Дацкі вучоны падкрэслівае свядомы патрыятызм паэткі, якая «ўпэўнена ўсведамляла, што стварыла штосьці новае і значнае, паколькі яна ўпершыню супрацьпаставіла французскім, італьянскім і нямецкім п’есам польскія» (152.252). Аднак пытанне пра драматургічнае наватарства Ф. У. Радзівіл аўтар вырашае аднабакова: ён лічыць, што «менавіта яе камедыі сапраўды выражаюць пераадоленне часу, між тым як яе трагедыі яшчэ нічога пра гэта не ведаюць» (152.251). У артыкуле адна за другой разглядаюцца арыгінальныя п’есы княгіні, пераказваецца сюжэт і высвятляюцца крыніцы сюжэтных запазычанняў, пасля чаго робяцца важныя вывады пра адметнасць драматургічнай культуры пісьменніцы. У асобным раздзеле артыкула вучоны разглядае больш уважліва тыя п’есы, якія ён адносіць да «ўласна камедый», пры гэтым падзяляе іх на групы адпаведна этапам творчасці Ф. У. Радзівіл, імкнучыся паказаць, як «княгіня марудна рухалася наперад ад састарэлага і дэкадэнцкага мастацтва да больш ці менш сучаснага авалодання тыпам мальераўскай камедыі» (152.268). Пэўны генезіс заўважае даследчык і пры аналізе мальераўскай спадчыны: пасля прыдворнай пастаральнай камедыі, так блізкай аўтарцы ў ранні перыяд яе творчасці, яна звяртаецца да двух фарсаў французскага драматурга. Даследчык мяркуе, што ў далейшым княгіня магла б звярнуцца да славутых мальераўскіх камедый характараў, калі б яе дачасная смерць не перашкодзіла гэтаму.

А. Штэндэр-Петэрсан, бадай, упершыню пераламіў традыцыйны негатыўны пункт гледжання польскіх даследчыкаў на паэтычныя здольнасці княгіні, даўшы ім дастаткова станоўчую ацэнку. Аўтарскія назіранні суправаджаюцца багатым цытаваннем і шматлікімі тэксталагіч-

нымі супастаўленнямі. У якасці тыпалагічных або сюжэтных паралеляў прыцягваюцца італьянскія, французскія, польскія, рускія п’есы. Аднак не ўсе вывады дацкага вучонага з’яўляюцца бясспрэчнымі. Яго на першы погляд выразная карціна творчай эвалюцыі аўтаркі пабудавана на аснове адвольнай выбаркі п’ес, якія ў найбольшай ступені адпавядаюць яго канцэпцыі. Не ўдалося даследчыку пазбегнуць і фактычных памылак: годам смерці аўтаркі названы 1752 (152.253), назва адной з камедый скажаецца (152.257); нарэшце, недакладна пераказваецца сюжэт камедыі «Забавы фартуны» (152.261). Разам з тым каштоўнасць даследавання А. Штэндэр-Петэрсана заключаецца ў тым, што аўтар адмаўляецца ад састарэлых крытэрыяў і падыходаў пры ацэнцы творчасці Ф. У. Радзівіл і ўпершыню праводзіць глыбокі літаратуразнаўчы і тэксталагічны аналіз, робіць першыя крокі ў даследаванні паэтыкі яе драматычных твораў.

Неўзабаве пасля апублікавання артыкула А. Штэндэр-Петэрсана выходзіць другая значная праца, прысвечаная творчасці Ф. У. Радзівіл – кніга «Тэатр Уршулі Радзівіл» (Варшава, 1961). Кніга змяшчала ўступны артыкул Ю. Кжыжаноўскага «Талія і Мельпамена ў Нясвіжы: Творчасць У. Ф. Радзівіл»[8], чатыры выбраныя п’есы княгіні ў апрацоўцы і з каментарыямі К. Вяжбіцкай, а таксама артыкул К. Вяжбіцкай «Пра радзівілаўскі тэатр і іншыя магнацкія тэатры ў XVIII ст.». Калі апошні артыкул мае больш мастацтвазнаўчы характар, то праца Ю. Кжыжаноўскага – безумоўна, літаратуразнаўчае даследаванне, праўда, даволі абмежаванага дыяпазону. Артыкул пачынаецца са знішчальнай крытыкі «Камедый і трагедый...» як у плане знешняй аформленасці розных выданняў, так і адносна «ўнутраных рыс» драматычных твораў Ф. У. Радзівіл. Даследчык адзначае шаблоннасць у назвах п’ес, блытаніну ў жанравых пазначэннях (гл.: 118.8). Ён адмаўляе княгіні ў праве называцца паэткай, бо яна, на думку вучонага, пісала свае творы «рыфмаванай прозай, і то прозай аратарскай або рытарычнай»; яе стылістычная манера княгіні характарызуецца як «мора слоў у бясконцых тырадах, якія зрэдку перапыняліся малавыразнымі спробамі вершатворчасці» (118.9). Драматычнай структуры п’ес Ф. У. Радзівіл, на думку Кжыжаноўскага, уласцівы грубы прымітывізм: «...час і прастора як вызначальнікі драматычных структур для яе не існавалі, яна ведала толькі эпічнае чаргаванне падзей» (118.9). Відавочна, што ў дадзеным

[8] Першапачаткова ў больш пашыраным выглядзе быў апублікаваны ў часопісе «Pamiętnik teatralny» (1961. R. X. Z. 3(39)).

выпадку польскі даследчык кіруецца старой літаратуразнаўчай методыкай: драматычныя творы сярэдзіны XVIII ст. – пераходнай эпохі сінкрэтызацыі і ўзаемаўплываў розных мастацка-стылёвых напрамкаў – ён ацэньвае па мерках класічнай паэтыкі Арыстоцеля. Зразумела, што на артыкуле «мэтра» польскага літаратуразнаўства адбілася агульная нераспрацаванасць тэорыі барокавай паэтыкі і эстэтыкі. Менавіта таму вучоны адмаўляецца ад чыста літаратуразнаўчага даследавання («фармальны аналіз не даў бы поўнай карціны дзейнасці Радзівіл ва ўсёй яе разнастайнасці», 118.11) і звяртаецца да крыніцазнаўчых росшукаў. На гэтым шляху аўтар дасягае значных поспехаў: ён падсумоўвае ўсё лепшае ў даследаваннях папярэднікаў, дапаўняючы вядомыя меркаванні ўласнымі версіямі іназіраннямі. Так, вучоны прапануе розныя жанравыя дэфініцыі п’ес Ф. У. Радзівіл: містэрыя, свецкая містэрыя, драматызаваная байка, пастаральны балет і інш.; адрознівае ў п’есах княгіні арыенталізм пастаральны і арыенталізм рэалістычна-камічны. У канцы артыкула аўтар прыходзіць да высновы, што «пазастылёвая літаратурная культура аўтаркі нясвіжскіх драм… мела свой уласны і своеасаблівы характар», што яна цесна звязана з фальклорнай традыцыяй і адзначаецца прымітывізмам. «Але менавіта ў гэтым, – падсумоўвае аўтар, – у своеасаблівай прывабнасці мастацкага прымітывізму заключаецца яе значэнне ў дзеях польскай культуры і дзеях польскага тэатра» (118.32–33).

Выхад у свет кнігі «Тэатр Уршулі Радзівіл» стаў значнай з’явай у гісторыі вывучэння творчасці нясвіжскай паэткі. І ўсё ж, як адзначыў у сваёй вялікай рэцэнзіі А. Сайкоўскі, «кнігу чакалі многа год, але ў ёй няма ўступу, у якім была б вычарпальна прааналізавана драматычная творчасць княгіні Францішкі» (143.539). Ацаніўшы станоўча крыніцазнаўчыя росшукі Ю. Кжыжаноўскага, А. Сайкоўскі адзначае, што аўтар артыкула «дае сціслую, яскравую ацэнку творчасці княгіні, але ў больш дакладную характарыстыку не ўдаецца» (143.542). Далей аўтар рэцэнзіі змяшчае свае цікавыя назіранні аб цеснай сувязі творчасці Ф. У. Радзівіл з яе асабістым жыццём, а таксама жыццём тагачаснай Рэчы Паспалітай. Сайкоўскі выказвае крытычныя заўвагі ў адрас К. Вяжбіцкай – выдаўца тэкстаў Ф. У. Радзівіл, якая, скажаючы часам аўтарскую арфаграфію, знішчае, такім чынам, моўныя асаблівасці твораў, адлюстраваныя ў рукапісе. Напрыканцы сваёй рэцэнзіі даследчык выказвае спадзяванне, што кніга «Тэатр Уршулі Радзівіл» «прыспешыць дакладнае даследаванне гэтай творчасці, дзіўнай і бясформеннай, але знамянальнай для схілу нашага барока»; і, як бы апраўдваючы аморф-

насць і размытасць уласных ацэнак творчасці княгіні, завяршае рэцэнзію пытаннем: «Можа, вычарпальная манаграфія зменіць троху нашыя погляды на камедыі і трагедыі… Радзівіл?» (143.552).

У 1961 г. у часопісе «Pamiętnik teatralny» А. Сайкоўскі публікуе артыкул «З гісторыі нясвіжскага тэатра». У гэтай працы прадстаўлены каштоўныя матэрыялы па гісторыі нясвіжскага тэатра. Упершыню ў якасці тэатральна дасведчанай асобы паказаны князь Міхал Казімір «Рыбанька», адзначана яго роля ў заснаванні прыватнага тэатра (гл.: 146.402–406). Прыводзяцца дадзеныя па складу акцёраў і гледачоў нясвіжскага тэатра (гл.: 146.407–408). Абапіраючыся на архіўныя матэрыялы (лісты Я. П. Фрычынскага), Сайкоўскі падае таксама звесткі аб удзеле ў тэатральных імпрэзах кадэтаў Рыцарскай акадэміі, аб сувязях прыдворнай сцэны са сцэнай Нясвіжскай езуіцкай калегіі, аб тэатральных памяшканнях у Нясвіжы, а таксама аб колькасці пастановак з 1746 па 1761 г. «Дадатак», складзены аўтарам артыкула, уяўляе сабой вытрымкі з «Дыярывуша» М. К. Радзівіла – тое, што адносіцца да гісторыі прыдворнага тэатра (гл.: 146.423–433). Менавіта «Дадатак» А. Сайкоўскага паслужыў для нас асноўнай крыніцай пры вызначэнні дат прэм'ерных пастановак у нясвіжскім тэатры, а таксама пры асвятленні асобных фактаў з яго гісторыі. Працягам дадзенай працы стаў «Рэпертуар тэатраў кн.Уршулі Францішкі і Міхала Казіміра Радзівілаў у 1740–1762 гг.», складзены А. Сайкоўскім у 1962 г. (гл.: 142.270–274). «Рэпертуар» Сайкоўскага намнога больш поўны і дакладны ў параўнанні з «Рэпертуарам» К. Вяжбіцкай 1961 г. (гл.: 160.223–224).

У кнізе Б. Смольскага «Беларускі музычны тэатр» (Мінск, 1963) паранейшаму адсутнічаюць звесткі аб творчасці Ф. У. Радзівіл (гл.: 53). У 1965 г. выходзіць кніга А. Сайкоўскага «Ад Сіроткі да Рыбанькі: У коле радзівілаўскага мецэнацтва». У IX раздзеле кнігі («Міхасенька і Франуся»), у падраздзеле «Талія і Мельпамена ў Нясвіжы» вучоны ўдакладняе або ўпершыню асвятляе асобныя факты з гісторыі нясвіжскага тэатра.

Кароткай характарыстыкай творчасці Ф. У. Радзівіл абмежаваліся аўтары выдання «Гісторыя польскай літаратуры» (Масква,1968) (гл.: 26.107). У 1972 г. польскі даследчык Т. Кудлінскі толькі згадвае імя Ф. У. Радзівіл у сваёй кнізе «Радавод польскага тэатра» (гл.: 119.102).

У польскім бібліяграфічным даведніку «Новы Корбут» (1970. Т. 6) падаецца поўны спіс твораў, што выйшлі з-пад пяра княгіні Радзівіл. Пры гэтым прыводзяцца розныя варыянты назваў камедый і трагедый (паводле рукапісаў і друкаваных выданняў). У канцы артыкула зме-

шчаны дастаткова поўны на той час падбор крытычнай літаратуры (130.115–117).

К. Вяжбіцка-Міхальска, характарызуючы творчасць Ф. У. Радзівіл у кнізе «Тэатр у Польшчы ў XVIII стагоддзі» (Варшава, 1977), вылучае з усіх твораў княгіні яе мальераўскія адаптацыі (аўтарка называе іх перакладамі) як п'есы, што заслугоўваюць найбольшай увагі. Назваўшы гэтыя творы «першай спробай адаптацыі французскай камедыі да польскіх умоў» (165.47), а таксама «адным з пазітыўных элементаў развіцця польскага тэатра», даследчыца палічыла астатнюю творчасць княгіні цікавай адно як прыклад існавання «ўплыву і распаўсюджвання розных літаратурна-тэатральных з'яў» (165.49).

З. Рашэўскі ў кнізе «Кароткая гісторыя польскага тэатра» (Варшава, 1978) адзначаў уплыў княгіні на дзейнасць нясвіжскага тэатра як вызначальны, а таксама акрэсліў праявы асноўных культурных традыцый у яе творчасці: фальклорную, сярэднявечную і арыентальную (гл.: 135.51). Яшчэ больш кароткую характарыстыку пісьменніцы даў у 1979 г. Ю. Кжыжаноўскі, адзначыўшы, што ў яе п'есах «старая барокавая традыцыя незвычайна спалучаецца з пладамі новай моды» (115.157). У тым жа годзе выходзіць кніга вядомага беларускага тэатразнаўца Я. Усікава «Беларуская камедыя» (Мінск, 1979), дзе па-ранейшаму багатая камедыйная спадчына Ф. У. Радзівіл абыходзіцца ўвагай (гл.: 68).

А. Сайкоўскі ў сваёй чарговай працы «Старапольскае каханне» (Познань, 1981) надае найбольшую ўвагу эпісталярнай спадчыне «нясвіжскай Сафо», а таксама прыгадвае яе некаторыя малавядомыя паэтычныя творы з ранняга перыяду творчасці. Сувязь паміж ранняй паэтычнай і позняй драматычнай творчасцю паэткі Сайкоўскі бачыць у агульнасці разглядаемых праблем: шчырае, адданае каханне ў шлюбе, вернасць закаханых, абавязкі жонкі перад мужам (гл.: 144.261–262).

У 1980 г. назвы п'ес нясвіжскай паэткі ўпершыню з'явіліся ў перакладзе на беларускую мову ў кнізе А. Мальдзіса «На скрыжаванні славянскіх традыцый». Аўтар прыводзіць дадзеныя адносна сюжэтных крыніц, адзначае ідэйна-мастацкія асаблівасці драматычных твораў княгіні. Вучоны лічыць, што «п'есы Радзівіл маюць самастойную мастацкую каштоўнасць» і што княгіня «перарабляла чужыя ўзоры ў адпаведнасці з мясцовай традыцыяй» (37.306).

Пазнейшыя даследаванні па творчасці Ф. У. Радзівіл праводзіліся ў асноўным мастацтвазнаўцамі. Так, у першым томе «Гісторыі беларускага тэатра» (Мінск, 1983) змешчаны артыкул Г. Барышава «Тэатры Радзівілаў у Нясвіжы і Слуцку», дзе аўтар дае кароткую характарыс-

тыку тэматычных і жанравых асаблівасцяў драматычных твораў Ф. У. Радзівіл. Абапіраючыся на ранейшыя працы Ю. Кжыжаноўскага і А. Сайкоўскага, вучоны спрабуе ахарактарызаваць найбольш адметныя рысы паэтыкі яе твораў. У артыкуле даецца даволі падрабязная характарыстыка дэкарацыйнай тэхнікі, сцэнічных пабудоў і прыстасаванняў, прыводзяцца звесткі пра балетную трупу і капэлу нясвіжскага тэатра. Мальераўскія адаптацыі Г. Барышаў называе «перакладамі-пераробкамі» (16.187).

Даследаванні А. Мальдзіса і Г. Барышава не адразу «прабілі дарогу» нясвіжскай аўтарцы ў беларускую навуку: у кнізе Ю. Чурко «Беларускі балетны тэатр» (Мінск, 1983) імя княгіні па-ранейшаму не згадваецца, хаця аўтар ужо падае інфармацыю пра існаванне стацыянарнага тэатра ў Нясвіжы ў канцы 40-х гг. XVIII ст. (гл.: 69.9).

Маскоўская даследчыца Л. Сафронава, вывучаючы гісторыю польскага тэатра, звярнула ўвагу і на творчасць Ф. У. Радзівіл. На падставе пераважна згаданага артыкула Ю. Кжыжаноўскага 1961 г. аўтарка адносіць драматычныя творы княгіні да тэатральнага прымітыву. «У яе творчасці, – піша даследчыца, – перапляталіся фальклорныя і літаратурныя матывы, еўрапейскія і ўсходнія, элементы французскай камедыі і агіяграфіі сутыкаліся з набыўшай ракайльныя рысы антычнай міфалогіяй» (59.87). Драматургія Ф. У. Радзівіл расцэньваецца як яскравы прыклад узаемадзеяння тэатра і літаратуры. Яе творчасць, на думку Л. Сафронавай, «хаця б часткова, але намячае шляхі, па якіх у хуткім часе пойдзе сапраўдны асветніцкі тэатр» (56.36).

К. Я. Шышыгіна ў кнізе «Музы Нясвіжа» (Мінск, 1986)[9] коратка характарызуе княгіню-паэтку і таксама ж коратка акрэслівае сюжэтна-тэматычныя асаблівасці яе п’ес. Даследчыца адзначае дыдактычную накіраванасць драм, прысутнасць у іх мясцовага каларыту (гл.: 71.93–94). Даволі поўную біяграфію Ф. У. Радзівіл змясціў «Польскі біяграфічны слоўнік» у 1987 г. Характарыстыка творчасці княгіні ўключае ў сябе пералік сюжэтных крыніц п’ес, а таксама заўвагу аб іх «своеасаблівай прывабнасці». Мова княгіні прызнаецца «вольнай ад макаранізмаў, нават часта жывой і пластычнай» (133.389).

Аўтары кнігі «Музычны тэатр Беларусі. Дакастрычніцкі перыяд» (Мінск, 1990) з дзейнасцю Ф. У. Радзівіл звязваюць фарміраванне опернага рэпертуару нясвіжскага тэатра (43.172). «Драматургія У. Ф. Ра-

[9] Беларускамоўны варыянт таго ж артыкула – у кнізе «Скарбы Нясвіжа» (Мінск, 1993) (гл.: 78.126–130).

дзівіл, – зазначаецца ў кнізе, – ускосна сведчыць аб тым, што ў аматарскім асяроддзі было дастаткова развіта танцавальнае мастацтва» (43.207). У кнізе падаюцца звесткі пра капэлу, хор і балет у Нясвіжы, паказваецца сувязь драматычных твораў княгіні з музыкай, спевамі і танцамі.

У 1992 г. выходзяць дзве працы польскай даследчыцы Б. Юдковяк: артыкул «Францішка Уршуля Радзівіл» у кнізе «Пісьменнікі польскага Асветніцтва» (Варшава) і кніга «Інсцэнізаванае слова: Пра Францішку Уршулю Радзівіл – паэтку» (Познань). Аўтарка ўзнаўляе факты біяграфіі княгіні, адзначаючы яе актыўную культурна-грамадскую дзейнасць пасля замужжа. Услед за А. Сайкоўскім даследчыца імкнецца знайсці сувязь паміж яе ранняй паэтычна-эпісталярнай і пазнейшай драматычнай творчасцю, дзеля чаго падрабязна аналізуе творчую спадчыну княгіні 1725–1746 гг. Характарызуючы асаблівасці паэтыкі камедый і трагедый Ф. У. Радзівіл, Юдковяк адмаўляе канцэпцыі папярэднікаў аб прымітывізме драматургічнай тэхнікі нясвіжскай аўтаркі, а тлумачыць гэтыя асаблівасці арыентацыяй на формы барокавага мастацтва. «Довады рамантычнай крытыкі, якая хацела бачыць у творчасці гэтай пісьменніцы свядомы разрыў з класіцызмам накшталт іспанскіх, нямецкіх і англійскіх узораў, не вытрымліваюць крытыкі» (104.78). Імпульсам да літаратурнай творчасці, падкрэслівае даследчыца, была «патрэба сэрца»; «драматычны (а шырэй і эстэтычны) традыцыяналізм Радзівіл … знаходзіць свой адпаведнік таксама ў традыцыяналізме сюжэтным: грамадска-палітычным… і этычным» (104.77).

У 1992 г. з’явілася самае буйное на сёння айчыннае даследаванне творчасці нясвіжскай паэткі: раздзел «Нясвіжскі аматарскі тэатр і драматургія Уршулі Францішкі Радзівіл» у кнізе Г. Барышава «Тэатральная культура Беларусі XVIII ст.» (Мінск). Пры характарыстыцы сюжэтных і ідэйна-мастацкіх асаблівасцяў п’ес княгіні вучоны па-ранейшаму абапіраецца ў асноўным на працы замежных вучоных, аднак праводзіць цікавыя назіранні мастацтвазнаўчага характару. Даследчык знаходзіць у камедыях Ф. У. Радзівіл праявы розных стыляў (барока, ракако) і жанраў (пастараль, раманс, фарс); робіць цікавыя назіранні аб аўтарскіх спосабах адаптацыі запазычаных вобразаў. Аўтар падрабязна апісвае гравюры В. Жукоўскага ў W2, робіць высновы аб іх сувязі з мастацкімі і дэкарацыйна-пастановачнымі асаблівасцямі п’ес Ф. У. Радзівіл. Пры ўсёй значнасці даследавання Г. Барышава нельга не заўважыць у ім асобных пралікаў, а часам нават памылак. Так, даследчык яўна блытае назвы дзвюх п’ес Ф. У. Радзівіл: «Sędzia bez

rozsądku» перакладаецца як «Судья, лишенный рассудка» (7.121), а «Sędzia od rozumu odsądzony» – як «Судья без ума» (7.133). Часам адбываецца скажэнне і нават падмена імён дзеючых асоб: «Дильцитус» замест «Дульцый», «Цезарь» замест «Дыяклецiян» (7.122), «Федлялах» замест «Фадлялях» (7.134) і інш. Без дастатковага абгрунтавання запазычаюцца сумніўны тэзіс Ю. Кжыжаноўскага «важкая рыфмаваная проза» (7.106) у дачыненні да паэтычных вартасцяў п'ес княгіні, а таксама ўсе крыніцазнаўчыя здабыткі польскага вучонага. Статыстычныя дадзеныя па колькасці пастаўленых спектакляў (7.138) даюцца без спасылкі на крыніцу і не супадаюць з адпаведнымі дадзенымі А. Сайкоўскага.

Пасля даследавання Г. Барышава не было напісана ніводнай значнай працы па творчасці Ф. У. Радзівіл. Час ад часу з'яўляюцца невялікія артыкулы па разглядаемай тэме ў перыядычным друку або ў навуковых зборніках (гл., напр.: 4, 39, 52) пераважна навукова-папулярнага характару. Да сённяшняга дня няма абагульняючага даследавання па паэтыцы твораў Ф. У. Радзівіл, патрабуе далейшага ўдакладнення і сістэматызацыі пытанне адносна сюжэтных крыніц яе камедый, трагедый і опер. Творчасць нясвіжскай аўтаркі разглядалася часта па-за культурным кантэкстам свайго часу, прызнавалася пераважна несамастойнай і неарыгінальнай. Сінкрэтычная і шматслойная драматургічная культура, якая знайшла сваё адлюстраванне ў камедыях, трагедыях і операх княгіні, патрабуе далейшага вывучэння ў кірунку яе літаратурна-мастацкай тыпалагізацыі і атрыбуцыі.

Раздзел 2. УСЁ ЖЫЦЦЁ — ТЭАТР

Развіццё тэатральнага мастацтва і драматургіі на Беларусі пачынаючы з XVI ст. уяўляла сабою складаны працэс барацьбы і ўзаемаўплываў розных культурна-гістарычных і ідэалагічных тэндэнцый. Спецыфічная «рэгіянальная культура тэатра, якая была полілінгвістычнай і поліэтнічнай, актыўна ўплывала на працэс секулярызацыі грамадскай свядомасці, фарміраванне новага асветніцкага светапогляду» (7.3). У XVIII ст. Беларусь ведала тры тыпы тэатральных відовішчаў:

прыдворны (каралеўскі і магнацкі) тэатр;

школьны тэатр езуіцкіх або піярскіх калегій;

народны лялечны тэатр «батлейка».

Як адзначае Г. Барышаў, «на працягу стагоддзя дзве магутныя плыні – народнае і прафесійнае тэатральнае мастацтва – вызначалі характар гэтай формы грамадскай свядомасці» (7.5).

«Саксонская эпоха» ў гісторыі Рэчы Паспалітай (часы панавання імператараў саксонскай дынастыі Ветынаў – Аўгуста II Моцнага (1697–1733) і Аўгуста III (1733–1763)) адзначана незвычайным уздымам прыдворнага тэатральнага мастацтва. Захапленне тэатрам распаўсюджваецца на арыстакратычныя колы, узнікае жывая зацікаўленасць магнатаў у арганізацыі гарадскіх школьных і прыватных тэатральных сцэн. «Гэтая актыўная зацікаўленасць, – адзначаў А. Штэндэр-Петэрсан, – першапачаткова падштурхоўвалася, бадай, прыхільнасцю абодвух саксонскіх каралёў… да сцэнічных забаў, іх тэатральнымі захапленнямі; з іх двара ў Дрэздэне і Варшаве пераходзіла яна на двары польскіх магнатаў… Такі густ абодвух каралёў, які служыў хутчэй пачуццёвай, чым духоўнай асалодзе, фарміраваў таксама напрамак, па якім ў першую чаргу накіроўвалася ахвота да тэатральных відовішчаў» (152.248). У сваю чаргу прыдворны тэатр Варшавы і Дрэздэна «меў сувязь з тым, што адбывалася ў Версалі Людовікаў XIV і XV, вабіў сваім мастацтвам, якое ўключала ў сябе, паміж іншым, тэатральныя відовішчы оперна-балетнага характару» (118.10). Цэнтральная і Заходняя Еўропа ў XVIII ст. у культурна-мастацкіх адносінах уяўляла пышную і стракатую «тэатральную імперыю», розныя «рэгі-

ёны» якой актыўна супрацоўнічалі «ва ўладаннях» Мельпамены і шчодра дзяліліся сваім вопытам і талентамі з суседзямі. Еўрапейская прыдворная тэатральная культура XVIII ст. не ведала межаў. Прыдворны тэатр Рэчы Паспалітай, у першую чаргу каралеўскі, становіцца своеасаблівым адсарбентам тэатральнай традыцыі і моды Заходняй Еўропы. Адгалінаваннямі ж пышна квітнеючага дрэва прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай становяцца магнацкія тэатры князёў Любамірскіх, Замойскіх, Радзівілаў, пазней – Агінскіх, Сапегаў, Тызенгаўзаў і інш. Згуртаваныя вакол караля магнаты «старанна адаптавалі новы від забавы, якой была арганізацыя пераважна аматарскіх прадстаўленняў ва ўласных сядзібах і ўладкаваных там тэатрах» (114.28). Атрымаўшы моцны імпульс да развіцця, прыдворная тэатральная культура Рэчы Паспалітай у XVIII ст. хутка выпрацавала свае драматургічныя і сцэнічныя прынцыпы, сваё дэкарацыйнае мастацтва і машынэрыю, улічваючы пры гэтым багатую папярэднюю практыку еўрапейскай прыдворнай сцэны.

Гісторыя нясвіжскага тэатра Ф. У. Радзівіл сягае сваімі каранямі ў традыцыі прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай, а значыць, і цэлай Еўропы. Усё тое, што адбывалася на нясвіжскіх сцэнах, было прамым адлюстраваннем тэатральных пастановак Варшавы, Дрэздэна, Парыжа. Дазволім сабе звярнуцца да вытокаў і шляхоў развіцця еўрапейскага прыдворнага тэатра, а таксама заглыбіцца ў гісторыю каралеўскай і магнацкай сцэны Рэчы Паспалітай. Несумненна, што гэтую «біяграфію еўрапейскай Мельпамены і Таліі» княгіня Радзівіл ведала дасканала.

§ 1. Мельпамена Еўропы

У часы антычнасці тэатр меў выключнае культурнае значэнне. Узнікае і фарміруецца ён з самага пачатку як тэатр публічны, масавы і – што вельмі істотна – уяўляе сабою феномен гарадской культуры. Так, у Старажытным Рыме пачынаючы з 240 г. да нараджэння Хрыстовага ажыццяўляліся пастаноўкі драматычных твораў падчас рымскіх і плябейскіх гульняў, а таксама на святы Цэрэры, Апалона, пазней – Кібелы. Святы, якія суправаджаліся тэатральнымі відовішчамі, наладжваліся таксама вышэйшымі службовымі асобамі з выпадку ўступлення на пасаду, трыумфа і іншых, самых розных нагод. Імператары, патрыцыі і плябеі разам прысутнічалі на тэатральных прадстаўленнях у амфітэатрах пад адкрытым небам.

Аднак ужо ў Старажытным Рыме пры агульнадаступнасці тэатральных відовішчаў дзяржаўныя ўладары праяўлялі самую жывую зацікаўленасць тэатрам. Вядома, што імператар Калігула ў адным са спектакляў выконваў ролю Венеры; «крывавы забойца» Нерон быў, між іншым, яшчэ і музыкантам, спеваком і акцёрам, выступаў у Рыме і меў неверагодны поспех. Паступовы заняпад тэатральнага мастацтва адбываецца разам з заняпадам дзяржавы, паколькі, як адзначаў Мікалай Гусоўскі, «дзяржава абапіраецца больш на мужнасць духу, чым на сілу цела». Рымская публіка пачынае аддаваць перавагу спартыўным відовішчам, пераважна – гладыятарскім баям, і нават такі вялікі аўтарытэт, як Сенэка, не змог змяніць гэтай сітуацыі на карысць тэатра.

На змену язычніцкай культуры Старажытнай Грэцыі і Рыма прыходзіць хрысціянства. Сінкрэтызм тэатральнай культуры антычнасці распадаецца за кошт выразнага падзелу на тэатр духоўны і свецкі. Першы па-ранейшаму мае прынцыпова масавы характар і выражае сябе ў формах сярэднявечных містэрый, маралітэ і міракляў. Пасля ўтварэння ў 1540 г. Ордэна езуітаў з’яўляецца новае адгалінаванне духоўнага тэатра – тэатр езуіцкіх калегій, які адыграў значную ролю ў развіцці тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай у XVII–XVIII стст.

Свецкі тэатр у часы Сярэднявечча развіваецца ў форме вандроўных акцёрскіх суполак, якія выступаюць спачатку на гарадскіх плошчах падчас ярмарак і святаў, пазней – у залах каралеўскіх палацаў, і нарэшце – у стацыянарных будынках прыватных або публічных тэатраў. Такім чынам, «з двух вялікіх асяродкаў сярэднявечнай культуры, кляштара і рыцарскага двара, першы цалкам выражаў сябе ў рэлігійным тэатры і быў звязаны з ім. З рыцарскага ж двара <…> ад сціплых гульняў, карагодаў і танцаў паходзіць замілаванне да тэатра як прыдворнай уцехі, калі рыцарскі двор пашырыўся да княжацкага двара» (98.160–161). Еўрапейскі прыдворны тэатр быў адной з формаў свецкіх забаў, якія наладжваліся вельмі часта па ўсёй Еўропе пры дварах пануючых асоб. «Гэтая забава заадно падымала часта палітычныя, ідэалагічныя і дынастычныя праблемы ў форме, падпарадкаванай, зразумела, інтарэсам таго, у чыіх руках была ўлада» (114.25).

Пачатак новага тэатра (як, зрэшты, і ўсяго новага мастацтва) Еўропы звязаны з гуманістычным духоўна-культурным рухам, які фарміруецца ў Італіі канца XIV ст. і становіцца ідэалогіяй Адраджэння. У перыяд італьянскага quatrocento тэатр пачынае займаць важнае месца ў надзвычай святочным ладзе жыцця італьянскай арыстакратыі, паміж рыцарскімі турнірамі (своеасаблівым «ваяўнічым тэатрам»), мастац-

твам пантамімы, феерверкамі і ілюмінацыяй, да таго ж у такой новай, нязвыклай форме, як прыдворнае прадстаўленне. Менавіта ў Італіі ў гэты час выпрацоўваецца еўрапейскі тып сцэны, што было звязана з асаблівасцямі выяўленчага мастацтва гэтага перыяду. Італьянскія мастакі імкнуліся заключыць у рамку любую значную і дробную падзею. «Гэтае мастацтва прадстаўлення ў рамцы, якое пазней стане надзвычай важным для тэатра і яго прасторавай фіксацыі, паходзіць ад своеасаблівай манеры мініяцюрыстаў выяўляць падзею ў доме, нібыта глядзіш скрозь сцяну або нібыта сцяна <…> адстаўлена, з дапамогаю чаго можна было стаць сведкам дзеі. Вяселле, пір <…> часта адбываліся ў такіх лёгкіх будынках, ад якіх засталіся нарэшце толькі тры сцяны, чацвёртая, павернутая да гледача <…> толькі ўяўляецца» (98.180). У якасці тэатральных памяшканняў маглі выкарыстоўвацца і бальныя залы ў палацах. Ці не таму менавіта культура прыдворнага тэатра выпрацавала з часам на сваёй сцэне цудоўны сімбіёз драматургічнага, музычнага і харэаграфічнага мастацтваў і вялікую прыхільнасць да опернa-балетных відовішчаў?

Незвычайнага росквіту дасягае італьянскі рэнесансавы тэатр ва ўрачыстых прадстаўленнях пры фларэнційскім двары Казіма Медзічы. Тэатральныя відовішчы, прымеркаваныя да шлюбаў Франчэска і Фердынанда Медзічы, былі надзвычай пышнымі, шматлюднымі, маляўнічымі (гл.: 22.115). Важна адзначыць, што гэтыя і падобныя відовішчы ў Італіі XVI ст. мелі тую асаблівасць, што ў іх усё больш і больш вылучалася роля музыкі, і ў апошнія дзесяцігоддзі XVI ст. у Фларэнцыі з’явіліся людзі, якія вырашылі надаць музычным элементам відовішчаў тую аформленасць, якой ім раней бракавала. У выніку працы некалькіх кампазітараў, драматургаў і паэтаў (Дж. Бардзі, Я. Корсі, А. Рынучыні, Я. Перы, Дж. Качыні) быў створаны новы жанр – музычная драма (dramma per musica), – які «разумеўся яго стваральнікамі як напісаны паэтам вершаваны тэкст з музычным і вакальным суправаджэннем» (22.116). Паставіўшы перад сабою задачу ўваскрэсіць грэчаскую дэкламацыю, якая суправаджалася музыкай, Я. Перы і Дж. Качыні стварылі між тым штосьці прынцыпова новае. Вынаходніцтва музычнай драмы (оперы) у італьянскім сцэнічным і драматургічным мастацтве мела выключнае значэнне для развіцця прыдворнага тэатра, які з гэтага часу канчаткова адмяжоўваецца ад тэатра рэлігійнага. «У оперы музыка заступае месца рэлігійнай мэты» (98.391), і два віды тэатра «разыходзяцца» функцыянальна: рэлігійны тэатр выступае як дыдактычны, прыдворны – як забаўляльны, рэкрэатыўны. Нарадзіўшыся

ў Італіі, опера атрымала ў гэтай краіне самае шырокае распаўсюджанне. С. Макульскі адзначае, што «ўсе венецыянскія тэатры былі па свайму паходжаннюople опернымі. Сама форма рангавага, яруснага тэатра была выпрацавана для оперна-балетных спектакляў» (40.43). Оперны тэатр лічыўся прывілеяваным, арыстакратычным, літаратурная ж драма прыйшла на прыдворную сцэну Італіі пазней.

Іспанская драматургія эпохі Сярэднявечча і Рэнесансу развівалася пераважна ў рэчышчы духоўнага тэатра, выпрацаваўшы з часам нацыянальныя формы алегарычных прадстаўленняў на рэлігійныя тэмы: autos sacramentales, прысвечаныя пакутам Хрыста, і comedias de santos, камедыі аб святых, дзе распавядалася пра дзяянні апосталаў (гл.: 22.169). Прыхільна ставіўся да містэрыяльных відовішчаў Карл V, які ў 1519 г. быў абраны імператарам Свяшчэннай Рымскай імперыі. Пры двары ён не трымаў акцёрскай трупы – наадварот, палічыў неабходным уключыць тэатральныя пастаноўкі ў свой закон супраць раскошы (гл.: 98.315), чым «паспрыяў» агульнадаступнасці свецкага тэатра. Менавіта з часоў Карла V у Іспаніі адбылося раздзяленне прыдворнай і народнай сцэны, хаця «як раз буйнейшыя аўтары зусім не праводзілі раздзялення таго, што яны прызначалі каралю, а што – Mosqueteros»[10] (98.315). З таго ж самага «забароннага» закона Карла V мы даведваемся аб тым, што ў старажытнай Іспаніі на сцэне выступалі мужчыны і жанчыны. Пазней гэтая традыцыя была адменена, а яшчэ пазней, у XVII–XVIII стст., яе ўзнаўляе прыдворны тэатр Францыі, Італіі і Германіі, праз іх – каралеўская сцэна Рэчы Паспалітай, а таксама Ф. У. Радзівіл у сваім нясвіжскім тэатры.

Толькі зрэдку іспанскі двор у XVI ст. наладжваў спектаклі з італьянскай пампезнасцю. Да такіх тэатральных відовішчаў належала, напрыклад, пастаноўка ў 1548 г. камедыі Арыоста «з тэатральнымі апаратамі і сцэнай, як іх уладкоўвалі рымляне» (22.173), таму бліскучыя камедыі Лопэ дэ Вега абміналі сцэну каралеўскага палаца і ўзбагачалі рэпертуар вандроўных акцёрскіх труп. У 1598 г. Філіп II забараніў тэатральныя відовішчы (гл.: 22.172), і драматургі, у тым ліку Лопэ, зводзяць сваю творчасць да традыцыйных auto, хаця і ў іх пад абалонкаю рэлігійнага сюжэта пачынаюць пранікаць элементы галантных іспанскіх камедый XVI ст.

Новы ўздым іспанскай прыдворнай драматургіі прыпадае на час праўлення Філіпа IV, караля, які быў гарачым аматарам сцэнічнага

[10] Mosquetero (*ісп.*) – мушкецёр.

мастацтва, наведваў інкогніта публічныя тэатры і нават сам пісаў камедыі. Каб наладжваць пры двары спектаклі накшталт італьянскіх, кароль збудаваў у загарадным палацы тэатр Buen Retiro (1631), дзе ставіліся для яго і прыдворных міфалагічныя пастаралі Кальдэрона са мноствам пастановачных эфектаў (гл.: 22.211–212).

У Англіі прыдворны тэатр быў, па сутнасці, самастойным тыпам лонданскіх відовішчаў і ўзнік раней за іншыя. Пры Генрыху VII была ўстаноўлена пасада загадчыка прыдворных забаў (master of revels), а калі пры Генрыху VIII на гэтую пасаду быў прызначаны У. Корніш, пры двары пачалося актыўнае культываванне забаў усялякага роду. Каля 1512 г. было паказана новае відовішча, якое атрымала назву «масак». Яно стала любімым жанрам прыдворных сцэнічных пастановак. Маскі былі запазычаны з Італіі, дзе яны насілі назву «марэскаў». У Лондане гэта былі часам вельмі складаныя і пышныя прадстаўленні на міфалагічныя сюжэты. Першапачаткова яны мелі балетна-пантамімны характар, пазней для іх сталі пісацца тэксты. Спектаклі суправаджаліся музыкай, былі добра аформлены дэкарацыямі і касцюмамі, абсталяваны механічнымі эфектамі. Так музычная драма паступова займала пазіцыі і на берагах «туманнага Альбіёна».

Развіццё прыдворнага тэатра Францыі было звязана з адной важнай акалічнасцю: ужо з пачатку XV ст. у Парыжы існаваў закрыты стацыянарны тэатр, які належаў буйнейшай самадзейнай сярэднявечнай арганізацыі Брацтву Пакутаў (Confrérie de la Passion). Брацтва карысталася манапольным правам даваць тэатральныя прадстаўленні ў Парыжы, з 1548 г. гэты тэатр размясціўся ў Бургундскім гатэлі (Hôtel de Bourgogne) (гл.: 40.135). Двор жа прыхільна ставіўся да італьянскіх артыстаў-гастралёраў, да труп камедыі dell'arte. І таму тэатральнае жыццё Парыжа праходзіла ў атмасферы несупыннай канкурэнцыі паміж брацтвам і вандроўнымі трупамі. Менавіта таму ў Францыі XVI ст. здарылася так, што не ў сталіцы, а ў правінцыі назапашваліся творчыя сілы, якім было наканавана накіраваць сцэнічнае мастацтва па новым шляху. Аднак напрыканцы XVI ст. брацтва вымушана было адчыніць дзверы Бургундскага гатэля для гастралюючых у Парыжы акцёраў і заключаць з імі кантракты. Так парыжская публіка нароўні з каралём і прыдворнымі мела магчымасць наведваць спектаклі італьянскіх і французскіх вандроўных акцёраў.

У першай палове XVII ст. (1629–1634) кардынал Рышэлье стварае свой уласны тэатр у Palais Richelieu (Palais Royal) (гл.: 98.360), і гэтая падзея становіцца адной з першых кветак пышнага «букета» прыдвор-

най тэатральнай культуры Францыі XVII ст. Кардынал Мазарыні быў першым, хто перанёс у Францыю жанр оперы і перадаў сваё захапленне маладому Людовіку XIV. Дзякуючы зацікаўленасці кардынала ў 1659 г. у Théâtre Petit Bourbon была пастаўлена першая опера на французскай мове «La Pastorale» («Пастараль»; лібрэта А. Перэна, музыка Р. Камбера) (гл.: 81.234). Аднак сапраўдны росквіт французскай прыдворнай оперы наступае ў 60-я гг. XVIII ст., калі прыдворным капельмайстрам Людовіка XIV становіцца Жан Батыст Люлі. Ён піша музыку да оперна-балетных прыдворных прадстаўленняў, у якіх танцаваў сам кароль і да якіх складаў тэксты Мальер. Люлі атрымаў у карыстанне тэатр у Palais Royal, дзе паставіў 19 опер на гісторыка-міфалагічныя сюжэты («Тэзей», «Атыс», «Ізіда», «Псіхея», «Белерафон» і інш.) (гл.: 81. 237). Оперна-балетныя пастаноўкі Люлі называлі «бліскучай операй» (Prunkoper) (гл.: 98. 409–411). Аднак Людовік XIV не абмяжоўваў сваіх тэатральных захапленняў сценамі палацавага тэатра: падчас праўлення «караля Сонца» па вуліцах Парыжа шумелі грандыёзныя святочныя шэсці, у Версалі ладзіліся маскарады і пышныя тэатралізаваныя відовішчы. Французская прыдворная тэатраманія прывяла да таго, што да пачатку XVIII ст. Парыж становіцца ў Еўропе цэнтрам «тэатральнай імперыі», а сцэнічна-драматургічная культура Версаля эпохі Людовіка XIV актыўна запазычаецца дварамі імператараў суседніх еўрапейскіх дзяржаў.

Атмасфера весялосці, шматфарбнасць забаў і ўцех характарызуюць штодзённае жыццё пры двары аўстрыйскага імператара Леапольда I. Яскравым доказам таму можа паслужыць тыднёвы расклад карнавала 1711 г.: «У нядзелю танцы ў сваім адзенні, у панядзелак Redoute на баку каралевы, у чацвер танцы in Masquera, у пятніцу і ў суботу – адпачынак»[11] (цыт. па: 98.411). Пачынаючы з другой паловы XVII ст. развіваецца ўсё больш буйна прыдворнае жыццё ў Германіі. «Уладары вялікіх і малых княстваў праводзяць заграрнічныя ваяжы, прывозячы адтуль узоры для ўладкавання сваіх рэзідэнцый і арганізацыі свайго двару» (166.7). Прыкладам, безумоўна, служыў у першую чаргу цудоўны версальскі двор, яго цырыманіял, урачыстасці, тэатральныя відовішчы. Тэатр, які быў пры двары «караля Сонца» неад'емнай і важнай часткай прыдворнага жыцця, арганізуецца цяпер і ў нямецкіх рэзідэнцыях, куды пачынаюць прыязджаць акцёры з Францыі і Італіі.

[11] Redoute (*франц.)* – касцюміраваны баль, маскарад. Masquera (mascara, *ісп.*) – маска, маскарадны касцюм.

На нямецкай прыдворнай сцэне Фрыдрыхаў I і II мастацтва італьянскай оперы і французскай камедыі творча суіснавалі. Пры каралі Фрыдрыху I узнікае мода на французскую мову, адкрываецца «французскі шлях», і на прыдворную сцэну Берліна трапляюць Карнэль, Расін і Мальер. У 1700 г. у Берліне на вяселлі спадкаемнага прынца Фрыдрыха Карла была ўпершыню пастаўлена італьянская опера з балетам «La Festa del Hymeno» («Свята Гімена») (гл.: 80.53). З гэтага часу, па словах нямецкага даследчыка Брахфогеля, у Берліне наступае «оперная эра», прычым пастаноўкі музычных драм адбываюцца пры двары і з удзелам прыдворных. На ўтрыманне тэатра Фрыдрых I не шкадаваў сродкаў: так, у 1706 г., заключыўшы кантракт з французскай трупай, імператар прызначыў яе кіраўніку артысту Дзю Рашэ гадавое ўтрыманне ў 6 тыс. талераў і надаў яму тытул «Прыдворны камедыянт і галоўны распарадчык усіх тэатральных забаў Яго Вялікасці». Затое і прадстаўленні пры двары адбываліся ў гэтым годзе па два разы на тыдзень (гл.: 80.63).

Менавіта праз Германію, а дакладней, праз Саксонію, захапленне французскім і італьянскім тэатрам дасягае межаў Рэчы Паспалітай. Высокае сцэнічнае і драматургічнае мастацтва Заходняй Еўропы становіцца аб'ектам пільнай увагі і незвычайнай пашаны з боку двух імператараў саксонскага паходжання: Аўгуста II (Моцнага) і яго сына Фрыдрыха Аўгуста III. У Рэчы Паспалітай пачынаецца «саксонская эпоха» – эпоха актыўнага культывавання тэатральнага мастацтва.

§ 2. Мельпамена Рэчы Паспалітай

Няправільна было б меркаваць, што менавіта каранаваныя саксонцы прынеслі ў каронныя і вялікакняскія землі тэатральную культуру Заходняй Еўропы. Польскія і літоўскія дзяржаўныя ўладары і магнаты з даўніх часоў праяўлялі цікавасць да мастацтва Таліі і Мельпамены. Развіццё тэатральнага мастацтва ў Рэчы Паспалітай мае свае адметныя асаблівасці ў параўнанні з заходнееўрапейскімі дзяржавамі. На гэта звярнуў увагу У. Сыракомля, зазначыўшы, што ў адрозненне ад Грэцыі і Рыма, дзе тэатр быў элементам гарадской культуры і меў публічны характар, «нашы палкія публіцысты, палкія рэспубліканцы жылі ў вёсках; памяць пра гераічных продкаў (захоўвалася. – *Ж. Н.-К.*) не на рынках і раздарожжах, але рассейвалася па пустынных замках. <…> Гісторыі людзей і сем'яў не распавядаліся голасна ў гарадах, але захоўваліся ў пісаных гербоўніках або ў гутарках вясковага двара. Словам, наша

гістарычная памяць, нідзе не сабраная, не ўражвала вока і фантазіі люду, што тоўкся ў горадзе» (153.375–376). І сапраўды, афінскі грамадзянін або рымскі патрыцый стала жыў у горадзе, заможны ж жыхар Рэчы Паспалітай прыязджаў у горад на сейм і выбары. Зразумела, што пры такіх сацыяльных абставінах элітарны тэатр польска-літоўскай дзяржавы не мог быць публічным і шырокадаступным (за выключэннем народнага і містэрыяльнага).

Як адзначае З. Рашэўскі, «агульным для ўсіх прыдворных прадстаўленняў быў іх закрыты характар; яны наладжваліся для караля, для яго сям'і, для прыдворных і спецыяльна запрошаных гасцей» (136.23). Жанры літаратурнай трагедыі і камедыі, а таксама розныя віды музычна-балетных пастановак не пакідалі ў Рэчы Паспалітай межаў каралеўскай або магнацкай сцэны. Між тым жыхары Заходняй Еўропы нават з дэмакратычнага асяроддзя маглі далучыцца да мастацтва высокай драматургіі ў публічных тэатрах. Так, адным з першых агульнадаступных тэатраў была венецыянская опера Teatro di San Cassiano, заснаваная ў 1637 г. У Дрэздэне публічны тэатр існуе з 1667 г., у Гамбургу – з 1670 (гл.: 165.10). З 1689 г. адбываюцца прадстаўленні ў Парыжскім тэатры французскай камедыі (Comédie Francaise) (гл.: 114.15). У XVIII ст. узнікаюць публічныя тэатры ў Бельгіі, Аўстрыі, Германіі, Даніі, Швецыі (гл.: 165.10). Пры Аўгусце II у 1718–1719 гг. будуецца оперны тэатр у Дрэздэне. І толькі ў 1725 г. з'яўляецца першы публічны тэатр у Варшаве, але і ён быў недаступны для шырокага кола гледачоў хаця б з прычыны адсутнасці ў ім пастановак на польскай мове. Сапраўдны публічны тэатр (Teatr Narodowy) у Варшаве будзе адкрыты амаль праз сорак гадоў. Да гэтага ж часу дробная шляхта, мяшчане і сяляне маглі прысутнічаць пераважна на пастаноўках школьнага і народнага тэатраў. Выключэнне складае, бадай, толькі прыдворная тэатральная сцэна Рыцарскай акадэміі ў Нясвіжы, якая стала агульнадаступнай яшчэ ў канцы 40-х гг. XVIII ст. Такім чынам, пераважную эксклюзіўнасць прыдворнай сцэны адзначым як **першую асаблівасць** прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай.

Другой асаблівасцю было тое, што яшчэ ў эпоху Рэнесансу і ранняга барока побач з каралеўскай сцэнай існавала і магнацкая. Тэатральныя пастаноўкі былі адным з відаў арыстакратычных забаў пры дварах магнатаў, своеасаблівым рэверансам перад драматургічнымі захапленнямі манархаў. Падобнай «тэатраманіі» спрыяла і спецыфіка сацыяльна-эканамічнага развіцця дзяржавы: да сярэдзіны XVIII ст. Рэч Паспалітая была аграрнай, але надзвычай багатай краінай, прычым

большая частка зямельнай уласнасці была сканцэнтравана ў руках некалькіх буйных землеўладальнікаў, да ліку якіх адносіліся Радзівілы, Сапегі, Патоцкія, Чартарыйскія і інш. Вялікае палітычнае, эканамічнае і культурнае значэнне набывае паняцце «магнацкая ардынацыя» – своеасаблівы радавы мікракосм, які жыве сваім самастойным жыццём, але, безумоўна, з аглядкаю на жыццё каралеўскага двара. Зразумела, бурнае развіццё магнацкага тэатра ў XVIII ст. больш выклікана знешнімі прычынамі: імкненнем ва ўсім наследаваць саксонскаму двару, – і таму тэатр далучаецца да шэрагу «модных забаў вялікіх двароў, як, зрэшты, і ўсюды за мяжою» (169.71). Аднак некаторыя магнацкія роды Рэчы Паспалітай мелі свае даўнія тэатральныя традыцыі, якія, пусціўшы карані на спрыяльнай глебе, прынеслі з часам цудоўны ўраджай. Думаецца, каралеўскі і магнацкі тэатры пры істотных адрозненнях у сцэнічным, дэкарацыйным і пастановачным мастацтве, адносяцца да аднаго і таго ж тыпу. Нават калі князі Замойскія, Любамірскія або Радзівілы імкнуліся пераўзысці караля ва ўзроўні арганізацыі тэатральных відовішчаў, усё ж такі дзейнасць прыдворных тэатраў гэтых магнатаў не выходзіла за межы драматургічнага мастацтва сваёй эпохі і свайго асяроддзя. Праўда, варта адзначыць, што магнацкая сцэна ў большай ступені ў параўнанні з каралеўскай адчувала на сабе ўплыў іншых відаў тэатральных відовішчаў, пераважна мясцовага характару (у першую чаргу школьнага, містэрыяльнага, а праз іх – зрэдку – і народнага тэатраў).

Трэцяй асаблівасцю прыдворнага тэатра трэба лічыць яго пераважна рэпрэзентатыўны і рэкрэатыўны характар. Тэатральныя прадстаўленні павінны былі забаўляць караля, яго прыдворных і гасцей (або магната і яго асяроддзе) і надаваць велічнасці асобе караля (магната) і яго двару. У пэўныя моманты прыдворны тэатр мог набываць іншыя функцыі, напрыклад прапагандысцкую (гл.: 136.24) або дыдактычную (як у тэатры Ф. У. Радзівіл), аднак часцей за ўсё гэтыя функцыі былі другаснымі і не з’яўляліся вызначальнымі. Лёгкасць, забаўляльнасць прыдворнага жыцця патрабавала і адпаведнага рэпертуару: на тэатральных сцэнах караля або магната першыя пазіцыі займалі камедыі (французскія і італьянскія dell’arte), оперна-балетныя пастаноўкі, пастаральныя драмы. Сюжэты п’ес мелі часцей за ўсё куртуазна-авантурны характар, нярэдка яны былі звязаны з антычнай гісторыяй або міфалогіяй, перапоўнены фантастыкай, эксцэнтрыкай, цудоўнымі пераўтварэннямі і шматлікімі qui pro quo.

Чацвёртая асаблівасць – сінкрэтычнасць тэатральнага прыдворнага мастацтва. Найбольш яскрава гэтая рыса праяўляецца ў эпоху ба-

рока, якая ў дачыненні да культурнага працэсу Рэчы Паспалітай ахоплівае храналагічныя рамкі XVII – першай паловы XVIII ст. У гэты перыяд менавіта тэатр прэтэндаваў на ролю дамінантнага віду мастацтва. «Мастакі і паэты ўяўлялі тэатр як падабенства свету, сам жа свет таксама ўяўляўся тэатрам, дзе акцёрамі і адначасова гледачамі былі ўсе смяротныя, дзе рэжысёрам выступаў сам Бог, а сцэнічнай пляцоўкай быў сусвет» (58.55). У XVII – першай палове XVIII ст. з тэатрам зблiжаюцца розныя віды мастацтва: славеснае, выяўленчае, скульптурнае, архітэктурнае. Нават у паўсядзённым жыцці выкарыстоўваліся тэатралізаваныя формы (пахавальныя, вясельныя, афіцыйныя цырымоніі), якія Г. І. Барышаў адносіць да ліку паратэатральных дзеянняў (гл.: 7.85–98). У найбольшай ступені тэатралізаванай формай прыдворных забаў у Рэчы Паспалітай эпохі панавання Аўгустаў II і III былі карнавалы-маскарады, якія спачатку праводзіліся толькі ў Варшаве і толькі на масленіцу, пазней жа – па ўсёй краіне (гл.: 108.95). Стракатасцю і разнастайнасцю адзначаецца таксама тэатральнае жыццё ў прыватнаўласніцкіх і «каронных» гарадах Рэчы Паспалітай. «Яно было па-барочнаму феерычным і кантрастным, характарызавалася ўзаемапранікненнем рэлігійнага, свецкага і народнага пачаткаў, розных элементаў і відаў мясцовай і іншаэтнічных культур» (7.85). Мастацкі кангламерат, які ўзнік у выніку ўздзеяння самых розных традыцый, паступова перастае быць дасягненнем «чыстага мастацтва», страчвае свой неафіцыйны і пазадзяржаўны характар.

Тэатральная культура Рэчы Паспалітай у XVIII ст. эвалюцыяніруе не толькі ў межах уласна драматургічнага мастацтва; яна ўзбагачаецца і за кошт сумежных мастацтваў – у першую чаргу музыкі і харэаграфіі. «Слова ў тэатры XVII – пачатку XVIII ст. спалучалася з музыкай і танцам», – заўважае Л. А. Сафронава (58.83). Таму вялікае значэнне ў прыдворнай тэатральнай практыцы мела дзейнасць каралеўскіх і магнацкіх капэл і аркестраў. Сінкрэтычнасць тэатральнага мастацтва паўплывала на размытасць жанравай сістэмы прыдворнага тэатра XVIII ст., калі не было яшчэ выразнага дзялення на музычныя жанры, балеты, драмы. Часам нават тэрміны «камедыя» і «трагедыя» ўжываліся ў нязвыклым, «не-арыстоцелеўскім» значэнні.

Пятай асаблівасцю культуры прыдворнага тэатра з'яўляецца тое, што яе развіццё (або заняпад) цалкам залежала ад мецэнатства каралёў або магнатаў. «Італьянскія і французскія акцёры, якія выступалі ў Варшаве ў саксонскі перыяд, належалі да прыдворных ансамбляў, што ангажаваліся і ўтрымліваліся каралём» (164.26). Паступова «з літасці»

уладароў да прадстаўленняў замежных прафесійных труп змаглі далучыцца і больш шырокія колы насельніцтва. Тыя ж самыя акцёрскія трупы маглі выступаць і перад жыхарамі Варшавы ў час, вольны ад прыдворных прадстаўленняў, – для дадатковых заробкаў. Зразумела, што пры сістэмнасці каралеўскіх паказаў публічныя выступленні акцёраў мелі спарадычны характар. Падчас сеймаў найбольш значным удзельнікам пасяджэнняў раздаваліся білеты на оперу (гл.: 171.1.26–27). Падобную тэндэнцыю назіраем і ў магнацкім тэатры: з адкрыццём у Нясвіжы ў 1747–1748 гг. вялікай тэатральнай залы на 1000 гледачоў у будынку Рыцарскай акадэміі на спектаклі акрамя шляхты сталі пускаць гарадское насельніцтва (гл.: 16.186–187). З залежнасцю старажытнага тэатра Рэчы Паспалітай ад мецэнацтва звязана і тое, што яго сацыяльнае асяроддзе змянялася вельмі нечакана. «У адны перыяды тэатр меў жменьку гледачоў; у іншыя – пашыраў свой кантакт з грамадскасцю, часам на ўсе слаі пэўнай супольнасці» (136.15). Менавіта таму развіццё прыдворнага тэатра Рэчы Паспалітай на працягу ўсёй яго гісторыі ад XVI да канца XVIII ст., ад часоў Жыгімонта Старога да Панятоўскага, не ўяўляе сабою сістэматычнай эвалюцыі, характарызуецца ўздымамі і заняпадамі, адначасовым рухам наперад і назад.

Шостая асаблівасць – больш ці менш цесная сувязь прыдворнай тэатральнай культуры з тэорыяй і практыкай школьнага (пераважна езуіцкага) тэатра, які з’явіўся ў Рэчы Паспалітай у 80-я гг. XVI ст. і існаваў на працягу XVII–XVIII стст. Нарматыўная паэтыка езуіцкага тэатра была выпрацавана ў 1599 г. у Рыме, у так званым «Ratio studiorum»: «Tragoediarum et comoediarum, quas nonnisi latinas et rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium, neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum; nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur»[12]. У практыцы школьнай сцэны, асабліва ў пазнейшы час, у XVIII ст., ад гэтых правілаў адступаліся, але патрабаванне мужчынскага складу акцёраў і персанажаў выконвалася бездакорна (у пазнейшы час жаночыя вобразы зрэдку маглі з’яўляцца толькі ў інтэрмедыях). Акрамя азначаных, сутнаснымі рысамі езуіцкіх п’ес былі наступныя: твору звычайна папярэднічаў пралог, у якім пасля прывітання гасцей выказвалася перапрошванне за недахопы па-

[12] У трагедыях і камедыях, якія павінны быць толькі лацінскімі і найвыдатнейшымі, змест – свяшчэнным і благачэслівым, нельга ўстаўляць ніводнага дзеяння, якое не было б лацінскім і прыстойным; не павінен уводзіцца ніводны жаночы персанаж або вобраз.

стаўленай п’есы; мог адкрываць драму таксама «аргумент» – кароткі пераказ сюжэта. Сам твор складаўся з трох – пяці актаў з адвольнай колькасцю сцэн. У канцы кожнага акта ўводзіліся спевы хору. Звычайным заканчэннем езуіцкай драмы былі эпілогі. Сувязі паміж прыдворным і езуіцкім тэатрамі маглі быць самымі разнастайнымі: у вобразна-сюжэтнай сферы, у галіне дэкарацыйнага і пастановачнага мастацтва, на ўзроўні паэтыкі і г. д. Школьная сцэна выхоўвала тэатральныя густы многіх магнатаў Рэчы Паспалітай, якія падчас навучання ў езуіцкай, піярскай або дамініканскай калегіі маглі самі браць удзел у тэатральных імпрэзах. Так, В. Рашкоўска прыводзіць цікавы факт з тэатральнага жыцця Варшавы часоў Яна III: у пачатку 1685 г. перад каралём у яго Варшаўскім палацы паказалі спектакль «Imago victoriae…» («Вобраз перамогі…») навучэнцы езуіцкай калегіі, сярод якіх былі Міхал, Ян і Юзаф Сапегі, Станіслаў Ляшчынскі, Лукаш і Міхал Залескія і інш. (гл.: 138.578). На тэрыторыях многіх магнацкіх уладанняў размяшчаліся езуіцкія калегіі, тэатральнае жыццё якіх у пэўнай ступені было звязана з тэатральным жыццём магнацкага двара. У другой палове XVII ст. такое цеснае ўзаемадзеянне можна назіраць, напрыклад, паміж школьным тэатрам Замойскай езуіцкай калегіі і прыдворнай сцэнай князёў Замойскіх (гл.: 113. 269). У Нясвіжы сярэдзіны XVIII ст. школьны і прыдворны тэатры існавалі дастаткова адасоблена, хаця без пэўнага ідэйна-мастацкага ўплыву на драматычную творчасць Ф. У. Радзівіл езуіцкіх тэатральных пастановак, як мы ўбачым далей, не абышлося.

Адзначаныя шэсць асаблівасцяў неабходна ўлічваць пры вывучэнні прыдворнага тэатра Рэчы Паспалітай. Звернем увагу на некаторыя, на наш погляд, найбольш значныя факты з гісторыі каралеўскай, а таксама магнацкай сцэны.

Як і паўсюдна ў Еўропе, да XVI ст. у Рэчы Паспалітай пераважае тып тэатральных відовішчаў рэлігійнага характару. Духоўныя дыялогі, літургічныя драмы, містэрыі першапачаткова ставяцца пры касцёлах і цэрквах з удзелам асоб духоўнага сану, аднак пасля пастанаўлення Сінода ў 1420 г. аб забароне іх удзелу ў тэатральных відовішчах (гл.: 171.1.4) тэатр пакідае цесныя сцены храмаў і развіваецца далей, як і ў Еўропе, па двух шляхах: у форме народнага – масавага і шырокадаступнага, а таксама ў форме прыдворнага, які мае элітарны і закрыты характар.

Большасць польскіх даследчыкаў схіляецца да думкі, што пра тэатральнае мастацтва ў Рэчы Паспалітай ва ўласным значэнні гэтага выразу можна гаварыць пачынаючы з часоў Жыгімонта Старога (гл., напр.: 115.97; 83.297; 114.25). Менавіта на сцэне яго прыдворнага тэатра ў

кракаўскім Вавельскім замку з 1506 г. адбываюцца пастаноўкі рэнесансавых драм, пераважна на лацінскай мове, напрыклад: «Ulissis Prudentia in adversis» («Мудрасць Уліса ў адносінах да ворагаў», 1516); «Judicium Paridis de pomo aureo» («Суд Парыса аб залатым плодзе», 1522) (121.287). Як заўважыў У. Сыракомля, «драма, наследаваная ад старажытных, пры двары нашых вучоных каралёў мела гасцінны прыём» (153.382). Жыгімонт І праславіўся ў гісторыі, акрамя ўсяго іншага, як кароль-меламан (канешне, не ў апошнюю чаргу «з падачы» Боны): акрамя традыцыйнай для ўсіх каралёў Рэчы Паспалітай каройнай капэлы (у складзе якой пераважалі замежныя музыканты), ён меў яшчэ і асобную капэлу літоўскую, вайсковую, якая складалася са шведаў, беларусаў, украінцаў і палякаў (гл.: 103.82).

З заняпадам дынастыі Ягелонаў, з пачаткам эпохі электарату адбываецца працэс дэнацыяналізацыі культуры арыстакратычных колаў грамадства. Ужо пры двары Жыгімонта ІІІ Вазы пачынаецца «нашэсце» іншаземнага тэатра. Італьянская опера і фарс канкуруюць з выступленнямі англійскіх, пазней нямецкіх камедыянтаў – так побач з існуючай ужо лацінскай плыняй у прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай запанавала паласа ўплыву заходнееўрапейскай драматургіі.

Сталы каралеўскі тэатр з'явіўся ў часы панавання Уладзіслава IV (гл.: 152.21). Сваю прыхільнасць да оперы юны каралевіч прывёз з падарожжа ў Італію. Тут, на фларэнцыйскім двары Медзічы, у палацы «Villa Imperiale» ў 1625 г. у яго гонар была пастаўлена опера «La regina Sant'Orsola» («Каралева Св. Арсола») А. Сальвадора з музыкай М. да Гальяна, а таксама вялікая опера з харамі і балетам пад назваю «Вызваленне Руджэра з вострава Альцыны» на лібрэта Ф. Сарачынэлі з музыкай Ф. Качыні (гл.: 132.126). Уражаны спадкаемца трону прывозіць з сабою італьянскіх артыстаў і з 1628 г. наладжвае оперныя прадстаўленні ў Варшаўскім замку, а ў 1637 г. будуе тут першую ў дзяржаве тэатральную сцэну. У перыяд з 1635 па 1646 г. на прыдворнай сцэне Уладзіслава IV ставіліся оперы на сюжэты з антычнай міфалогіі або біблейскай гісторыі («Дафна», «Юдзіф», «Выкраданне Алены», «Андрамеда» і інш.), лібрэта якіх пісаў Вірджыліо Пучытэлі, а музыку да некаторых з іх – прыдворны капельмайстар Марк Скакі. Па ўзору ўсё таго ж італьянскага тэатра пасля некаторых опер ставіліся балеты, толькі апасродкавана звязаныя з сюжэтам самой оперы (напрыклад, балет «Вязніца Амура» пасля оперы «Выкраданне Алены» (гл.: 175.175)).

У часы Яна Казіміра дзейнасць прыдворнага тэатра зноў абмяжоўвалася выступленнямі аматараў і вандроўных замежных прафесійных

суполак (гл.: 165.21); менавіта з гэтага часу, з 60-х гг. XVII ст., усё часцей выступаюць на каралеўскай сцэне артысты італьянскай камедыі dell'arte. Важнай падзеяй было прадстаўленне «Сіда» Карнэля падчас сейму 1661 г. (па іншых звестках – 1662) у перакладзе на польскую мову Андрэя Морштына (гл.: 119.93; 171.I.115).

Тэатры ў Варшаўскім замку існавалі таксама ў часы панавання Міхала Карыбута Вішнявецкага і Яна III Сабескага (гл.: 114.26) і ўяўлялі сабою тыповыя тэатры «феадальнага барока вялікай пышнасці і экспрэсіі» (119.93), дзе побач з італьянскімі камедыямі ігралі рэлігійныя, міфалагічныя і куртуазныя оперы. Пры двары Вішнявецкага ставіліся оперы, балеты, прадстаўленні марыянетак і «машкары» (спектаклі камедыі dell'arte). Ужо ў XVII ст. каралеўскіх тэатраў было некалькі: у Варшаўскім замку – залы Уладзіслава IV, пазней – Яна III (з 1691 г.), тэатр у Казіміраўскім палацы; тэатры ў Яворавe, Жоўкве, Памажанах і, магчыма, у Вілянаве (гл.: 114.115). Як бачым, каралеўскія захапленні тэатрам паступова набывалі даволі грунтоўны матэрыяльны падмурак.

Напрыканцы XVII ст. на ажыўленне прыдворнай варшаўскай сцэны паўплывала каралева Марысенька Сабеская, стаўшы пратэктаркай італьянскіх камедыянтаў, прыдворнай капэлы і артыстаў аперэты. У 1675 г. у Яворавe на сцэне прыватнага тэатра Сабескіх была пастаўлена «Андрамаха» Расіна ў перакладзе Ст. Морштына (гл.: 138.573). Такім чынам, як адзначае З. Рашэўскі, з першай паловы XVII ст. у прыдворным каралеўскім тэатры Рэчы Паспалітай назіраецца «калі не традыцыя, то ва ўсякім разе пэўная бесперапыннасць – уплываў і густу. Размова тут, зрэшты, ідзе аб гусце, што панаваў тады ва ўсёй Еўропе і быў у нас вельмі трывалым, пераважна ў галіне оперы, якую доўга лічылі найскладанейшай і найшляхетнейшай разнавіднасцю тэатра» (137.94).

З пачаткам саксонскай эпохі прыдворнае тэатральнае жыццё ў Варшаве цесна звязана з Дрэздэнам. У сваю чаргу, на развіццё прыдворнага сцэнічнага мастацтва Саксоніі, як і ўсёй Германіі, наймацнейшы ўплыў робіць Францыя. Абодва Ветыны падчас сваіх юнацкіх вандровак за мяжу мелі магчымасць добра пазнаёміцца з еўрапейскім тэатрам (гл.: 164.6). Аўгуст II Моцны прывёз з Парыжа асаблівую і трывалую прыхільнасць да французскага тэатра. У 1696 г. ён загадвае збудаваць у Дрэздэне спецыяльны тэатральны будынак «das französische Schauspielhaus» («французскі тэатр»; 166.13). Імпанавала Аўгусту таксама італьянская камедыя, захапленне якой ён мог прывезці з таго ж Парыжа (дзе была славутая Comédie Italienne) або з Венецыі.

У 1697 г. Аўгуст II займае трон Рэчы Паспалітай. Трывалыя сувязі Варшавы з Дрэздэнам паволі стварылі падобныя тэатральныя схільнасці. Для прыдворных забаў новы кароль запрашае трупы камедыянтаў з Італіі і Францыі, якія ўзмацняе дрэздэнскімі сіламі і пераўтварае ў вялікія тэатральныя таварыствы (гл.: 169.63). Пры двары Аўгуста II была ўведзена пасада спецыяльнага агента для набору тэатральных труп за мяжою. Пасаду гэтую доўгія гады займаў славуты італьянскі акцёр Анджэла Канстанціні (гл.: 166.13). Ужо ў 1700 г. пры двары Аўгуста II штодня адбываліся тэатральныя пастаноўкі. Захавалася цікавае сведчанне з прыватнага ліста, датаванага 1701 г., аб разнастайнасці і пышнасці прыдворнага жыцця ў Варшаве: «…Тут ядуць, п'юць, бавяцца ўсю ноч. <…> Польскія камедыі штодня, рэдуты штодня, на карусель штодня. <…> Потым вечарам штодня прыбіраюцца ў маскі» (88.57, 59). Як падобна гэтае апісанне да прыведзенага раней тыднёвага раскладу венскага карнавала 1711 г.!

У гады панавання Аўгуста Моцнага на сцэне прыдворнага Варшаўскага тэатра (а з 1725 г. – на сцэне пабудаванага каралём опернага тэатра) выступаюць вядомая італьянская трупа камедыі dell'arte Дж. Сака, французскія трупы Нантэя, Фонпрэ і Віледзьё, парыжскі оперна-балетны ансамбль Дэзэшалье (гл.: 165.22–23). Рэпертуар французскіх камічных труп складаўся з твораў тых аўтараў, на творчасць якіх зрабіла ўплыў камедыя dell'arte, і таму найбольш папулярнымі драматургамі былі Мальер, а таксама яго паслядоўнікі: Бурсоль, Атэрош, Данкур, Дэтуш, Рэнар. Пры інсцэнізацыі камедый захоўвалася традыцыйнае спалучэнне драматычнага і балетнага элементаў (гл.: 165.23–24). Такія спектаклі, а таксама оперна-балетныя прадстаўленні патрабавалі адпаведнага музычнага афармлення. Для падобных мэт у 1717 г. у Дрэздэне быў арганізаваны аркестр пад назваю «Польская капэла», які складаўся з 12 музыкантаў.

У 1715–1718 і 1725–1730 гг. у Варшаве выступала італьянская трупа камедыі dell'arte Т. Рыстори. Кіраўнік трупы разам з 38 артыстамі па запрашэнні рускай імператрыцы Ганны Іаанаўны ставілі спектаклі ў Маскве, чаргуючы з тэатральнымі пастаноўкамі канцэрты камернай і італьянскай музыкі (гл.: 14.3–5). Менавіта гэты факт культурнага жыцця знаменаваў сабою новы этап у гісторыі рускага прыдворнага тэатра: у 1734 г. па загаду імператрыцы пачынаецца будаўніцтва «камедыі і оперы» ў Новым Зімовым Палацы, а з 1735 г. сама Ганна Іаанаўна наладжвае пастаноўкі аматарскіх спектакляў пры ўдзеле пеўчых (якіх адабраў па просьбе імператрыцы Феафан Пракаповіч),

кадэтаў Сухапутнага шляхетнага корпуса, пажоў, карлаў, калмыкаў і іншых (гл.: 14.17, 44–45). У 1735–1737 гг. у Маскве зноў выступалі італьянскія акцёры, ужо Аўгуста III; новая трупа (на чале з кампазітарам Ф. Арайя) складалася не толькі з камедыйных, але і з оперных акцёраў, а таксама артыстаў балета (гл.: 166.82). Як бачым, Рэч Паспалітая не замыкала на сабе ланцуг культурных узаемаўплываў на тэрыторыі Еўропы XVIII ст.: праз Варшаву італьянскі тэатр трапляе ў Маскву. Дзякуючы выступленням труп Рысторы і Арайя фарміруецца рэпертуар расійскай імператарскай прыдворнай сцэны, які ў сярэдзіне 30-х гг. XVIII ст. складаецца з некалькіх дзесяткаў п'ес; сярод іх – такія цікавыя творы, як «Спор о шляхетстве между Зулариею вдовою сумозбродною и Панталоном, купцом спорливым, или марки д'Алта Полвере», «Честное убожество Ренода древняго кавалера Галлскаго во время Карла Великаго», «Наивящшая слава государю чтоль побеждать самого себя», трагедыя «Сампсон» і іншыя творы[13]. Уплыў італьянскага тэатральнага, музычнага і харэаграфічнага мастацтва на рускую арыстакратыю аказаўся настолькі моцным, што менавіта з гэтага часу тэатра- і меламанія пачала распаўсюджвацца ў рускім грамадстве, і нават непахісны Трэдыякоўскі пісаў у сваіх «Разважаннях аб камедыі ўвогуле»: «Хотя и всегда много таких находилось, которые все комедии трагедии из добре учрежденной а особливо Христианскую веру содержащей республики совершенно искоренить хотели, однако ж когда такие позорищные игры по их намерению отправляются и ничего в себе не содержат, чтоб вере и честным поступкам противно было, то сие весьма неправедно бы кажется, ежели бы любители оных такой невинной забавы лишены были, а особливо что они не только к увеселению и ободрению ума, но такожде к поощрению разума и к отвращению подлых помышлений выдуманы и в возвращение приведены» (цыт. па: 14.20–21).

Не менш праславіла сябе і французская трупа, якая спадарожнічала каралю ад Дрэздэна да Варшавы на працягу 1718–1726 гг. Рэфарматар нямецкага тэатра Готшэд зазначаў, што бачыў у тэатры Аўгуста II цудоўна пастаўленыя найлепшыя французскія трагедыі. І сапраўды, рэпертуар французскай трупы складаўся з «Андрамахі», «Федры» і «Берэнікі» Расіна, «Сіда», «Паліэўкта» і «Цынны» Карнэля, а таксама з найлепшых камедый Мальера (гл.: 166.56).

[13] Гл.: Перетц В. Н. Итальянские комедии, представленные при дворце императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Тексты. Пг., 1917.

Пры Фрыдрыху Аўгусце III каралеўскі тэатр стаў значна больш пашыранай культурна-грамадскай інстытуцыяй: у гады панавання гэтага манарха быў перабудаваны варшаўскі «Opernhaus», а прыдворная італьянская трупа, на думку многіх польскіх даследчыкаў, была адной з найлепшых у Еўропе. Аўгуст III у адрозненне ад свайго бацькі быў большым прыхільнікам італьянскай оперы (opera-seria і opera-buffa), чым французскай камедыі. Задавальненню тэатральных запытаў караля спрыяла актыўная дзейнасць прыдворнага капельмайстра, таленавітага італьянскага кампазітара Іагана Адольфа Гасэ, які пісаў музыку да многіх опер (пераважна на лібрэта П. Метастазіо), што ставіліся на каралеўскай сцэне (гл.: 166.25).

Трэба адзначыць, што пры Аўгусце III прыдворны тэатр набывае ўсё больш публічны характар: варшаўская публіка магла наведваць «Opernhaus», купіўшы білет на спектакль (гл.: 166.120). Канешне, большай папулярнасцю карысталася яркая камедыя dell'arte, сцэнічныя эфекты якой былі зразумелымі нават для тых гледачоў, якія не ведалі італьянскай мовы. Аднак нельга адмаўляць таго факта, што «саксонская» опера таксама мела пэўны ўплыў на падрыхтоўку ўмоў для фарміравання агульнадаступнага тэатра ў Рэчы Паспалітай.

Пры ўсёй разнастайнасці рэпертуару Варшаўскага тэатра каралёўсаксонцаў, пры дамінуючай ролі суб'ектыўнага фактару ў яго дзейнасці можна вызначыць некаторыя ***агульныя рысы, уласцівыя прыдворнай каралеўскай сцэне ў Варшаве***. Па-першае, гэта быў тэатр прафесійны ў адрозненне ад магнацкага – пераважна аматарскага. К. Вяжбіцка-Міхальска адзначае, што інсцэнізацыя тэатральных відовішчаў, асабліва оперных, у тэатры Аўгуста III дасягнула вельмі высокага ўзроўню (гл.: 166.108). На сцэне Варшаўскага тэатра спявала ў операх Гасэ і Метастазіо славутая ў Еўропе Фаўстына Бардоні, побач з ёю – яе саперніцы Мігноці і Фарынэлі, у прадстаўленнях камедыі dell'arte выступаў Панталонэ-Д'Арбэ, які быў паплечнікам Карла Гальдоні ў правядзенні яго тэатральнай рэформы, а таксама Джавана Казанова, Марта Бастона і Антоніо Канстанціні – тэатральныя фігуры еўрапейскай велічыні (гл.: 101.95; 122.15).

Па-другое, гэты тэатр меў чыста рэкрэатыўны і – у меншай ступені – рэпрэзентатыўны характар; тэатральныя пастаноўкі часцей за ўсё прымяркоўваліся да святочных дзён: імянінаў, вяселляў, прыездаў паслоў або іншых шаноўных гасцей, карнавалаў і каляд. Пры двары Аўгуста II Саса падпарадкоўваліся модзе, згодна з якой тэатр мусіў забаўляць арыстакратаў. Менавіта гэтую традыцыю ў першую чаргу

пераймаюць і рэалізуюць на прыватных тэатральных сцэнах у XVIII ст. буйныя магнаты Польшчы і Беларусі. Тэатральныя пастаноўкі служаць тут «як бы артыстычным вынікам вялікіх падзей, пераважна радасных» (121.341).

Функцыяніраванне Варшаўскага тэатра каралёў-саксонцаў было адзначана таксама той асаблівасцю, што італьянскія і французскія трупы пераязджалі разам з манархамі з Дрэздэна ў Варшаву і з Варшавы ў Дрэздэн, часам па некалькі разоў у год. У Варшаву Аўгусты наведваліся часцей за ўсё на сеймы або ў перыяд карнавалаў (якія першапачаткова адбываліся пачынаючы з Новага года да масленіцы). Аўгуст II звычайна выязджаў з Дрэздэна ў жніўні і заставаўся ў Варшаве да карнавала. Аўгуст III, як правіла, больш працяглы час знаходзіўся ў Варшаве пачынаючы з дня сваіх імянінаў (3 жніўня) да канца снежня або студзеня. Прысутнасць каралёў у Варшаве была звязана таксама з правядзеннем сеймаў. Зразумела, што ў сувязі з гэтай акалічнасцю прыдворны тэатральны сезон у Варшаве мог часта перарывацца і часцей за ўсё быў непрадказальным.

Важным элементам прыдворнай тэатральнай культуры з'яўляецца і такі від паратэатральных дзеянняў, як карнавалы з маскарадамі. Гэты від прыдворнай забавы быў запазычаны з Версаля Людовікаў XIV і XV. У дачыненні да паэтыкі барока карнавал можна лічыць адной з найбольш яскравых формаў рэалізацыі вядомага барокавага матыву «theatrum mundi». Фактычна карнавальныя ўцехі ўяўлялі сабою вялікія спантанныя інсцэнізацыі, у якіх удзельнікі карнавала (каралеўскія саноўнікі і госці) былі адначасова акцёрамі і гледачамі. Зразумела, што такая скразная тэатралізацыя арыстакратычнага святочнага побыту не магла не паўплываць на фарміраванне адпаведных густаў у асяроддзі магнатаў. Пры гэтым імкненне наследаваць каралеўскаму двару падмацоўвалася існуючай у Рэчы Паспалітай традыцыяй магнацкай тэатральнай культуры.

Першы факт існавання прыдворнай магнацкай сцэны ў Рэчы Паспалітай адзначаецца ў навуковай літаратуры ў апошняй чвэрці XVI ст. і звязваецца з імем канцлера Яна Замойскага, прадстаўніка аднаго з буйнейшых каронных княжацкіх родаў. У 1578 г. на вяселлі канцлера і Крыстыны з Радзівілаў ва Уяздове адбылася пастаноўка п'есы Я. Кахаюўскага «Адмова грэцкім паслам» («Odprawa posłów greckich») у прысутнасці караля з каралевай, а таксама братоў маладой: Мікалая Крыштафа «Сіроткі», Ежы, Альбрэхта і Станіслава Радзівілаў. Цікава, што менавіта на гэтай пастаноўцы, знакамітай у гісторыі польскага тэат-

ра[14], адбылося сімвалічнае злучэнне двух найбольш «тэатральных» магнацкіх родаў Рэчы Паспалітай: Радзівілаў і Замойскіх, якія перадавалі ў спадчыну сваім нашчадкам замілаванне да мастацтва Мельпамены. Не менш цікава, што ўжо гэты першы факт дзейнасці магнацкай тэатральнай сцэны даволі яўна дэманструе імкненне магнатаў пераўзысці каралеўскі двор у галіне тэатральнага мастацтва. Чым заможнейшыя былі магнаты, тым мацней было саперніцтва. Так, А. Брукнер адзначыў, што калі, напрыклад, Жыгімонт III у 1592 г. на вясельных урачыстасцях і прыдворных балях ладзіў відовішчы, хутчэй, толькі мімічныя са спевамі і капэлай, паміж якіх тры італьянскія шуты (zanni) ігралі кароткія італьянскія фарсы, то Замойскі заказаў на сваё вяселле з Крыстынай сапраўдную класічную п’есу, тую самую «Адмову» (гл.: 83.301).

Сапраўды, рэпертуар магнацкага тэатра нярэдка быў больш «салідным» у параўнанні з прыдворнай каралеўскай сцэнай. Так, у 1597 г. у польскім перакладзе Пятра Цяклінскага ў Буску над Бугам, пры двары старасты Станіслава Тарноўскага, цесця Замойскага, была пастаўлена камедыя Плаўта «Trinummus» («Трохманетчык»[15]) (гл.: 96.139). На сцэну магнацкага тэатра (у адрозненне ад каралеўскага) трапляла часам і «рыбалтоўская» («савізжальская») камедыя, злучаючы мастацтва прыдворнага тэатра з традыцыямі народнай смехавой культуры. Так, у 1633 г. адбылася пастаноўка «прыдворнай камедыі» П. Барыкі «З мужыка кароль» у Серадзкім, пры двары пратэктара Барыкі Альберта Лубеньскага (гл.: 89.32).

І ўсё ж такі найбольш заможныя (а значыць, і найбольш адукаваныя) магнаты аддавалі перавагу тым творам, якія мы цяпер называем класічнай драматургічнай спадчынай. Так, паводле меркавання польскіх даследчыкаў Е. Кавальчыка і В. Рашкоўскай, 12 лютага 1660 г. у Замосці на прыдворнай сцэне Яна III Замойскага пад назваю «O Rodryka i Xymeny małżeństwie» («Аб шлюбе Радрыка і Ксімены») быў пастаўлены «Сід» Карнэля – за два гады (па версіі іншых вучоных – за год) да прэм’еры гэтай трагедыі ў каралеўскім замку ў Варшаве (гл.: 113.264). На прыватнай сцэне Аўгуста Сулкоўскага ў Рыдзыне ў 1687 г. былі пастаўлены мальераўскія камедыі «Мешчанін у шляхецтве» і «Смешныя манерніцы» (гл.: 119.103).

[14] Юбілейны нумар польскага часопіса «Pamiętnik teatralny» (1978. Z3 (107)), прымеркаваны да 400-годдзя пастаноўкі «Адмовы», змяшчае артыкулы, прысвечаныя выключна гэтай падзеі.

[15] У рускім перакладзе А. Арцюшкова гэтая камедыя мае назву «Три монеты» (гл.: Плавт. Комедии. М.: Искусство, 1987. Т. 2).

У сярэдзіне XVII ст. прыватны тэатр мелі Януш Вішнявецкі ў Лешне (1646), Радзівілы ў Вільні (1646), Крыштаф Апалінскі ў Сеpакове (1653) і іншыя. З часоў Яна Казіміра ў рэпертуары прыдворных сцэн набываюць папулярнасць пастаральныя драмы (Мальера, Гварыні і іншых), а таксама опера (гл.: 114.115). У 1671 г. на палацавай сцэне тэатра Замойскіх у Замосці ставіўся «Дыялог аб Парысе і трох грацыях» С. Гольдта-Глуўчынскага, прадстаўленне якога, на думку даследчыкаў, мусіла мець оперны характар (гл.: 113.269). Яшчэ ў пачатку XVII ст. славутую капэлу і оперу меў у сваім маёнтку ў Віснічу Станіслаў Любамірскі; іх дзейнасць адносіцца да перыяду з 1613 па 1649 г. (гл.: 175.161). Любамірскіх, таксама як Замойскіх і Радзівілаў, можна лічыць адным з самых «тэатральных» магнацкіх родаў Рэчы Паспалітай. Ежы Любамірскі пераклаў з італьянскай мовы пастаральную драму Г. Б. Гварыні «Pastor fido» («Верны пастух») (гл.: 89.282). Сын Ежы, Станіслаў Гераклій Любамірскі, быў найславуцейшым драматургам другой паловы XVII ст. Дзейнасць яго тэатра, заснаванага яшчэ ў часы панавання Яна III, была наладжана з вялікім размахам. Ён пісаў камедыі, наследаваныя з італьянскіх, для свайго тэатра ва Уяздове. Паміж 1664–1684 гг. ім былі створаны тры драмы на эратычныя сюжэты: «Эрміда, або Каралеўна пастушак» (апявала любоўныя прыгоды маладой князёўны), «Дон Альварэс, або Свавольная ў каханні кампанія» (апісвала гісторыю маладога Дон Жуана) і «Камедыя старога Лопэса са Спірыдонам» (інсцэнізацыя адной з навел Бакачыо) (гл.: 92.31–34).

З'яўленню прыватнай магнацкай сцэны звычайна папярэднічала арганізацыя прыдворнай капэлы. Як адзначае І. Бэлза, «у многіх прыдворных капэлах існавалі інструментальныя, оперныя і балетныя ансамблі, пастаянна наладжваліся канцэрты, даваліся драматычныя і музычна-сцэнічныя прадстаўленні» (12.36). Уладальнікамі капэл былі ўсе буйныя магнаты і прадстаўнікі найбольш заможнай шляхты Рэчы Паспалітай. У сувязі з гэтай акалічнасцю слушнай здаецца заўвага А. Мілера аб тым, што «ў Літве <…> музычнае жыццё выключна спалучалася з развіццём тэатра» (134.10). Спіс уладальнікаў прыдворных капэл да канца XVIII ст. (складзены Г. Швяйкоўскай) утрымлівае 128 пазіцый (гл.: 155). У XVIII ст. колькасць магнацкіх сцэн значна павялічваецца. Лёгкая Муза французскай і італьянскай камедыі, нямецкага «зінгшпіля», а таксама оперы і аперэты, папулярных пры каралеўскім двары, здолела абудзіць да сябе доўгатэрміновую цікавасць. «Магнацкія сем'і, якія падпадалі пад уплыў схільнасцяў караля, па-

чыналі, па яго прыкладу, у сваіх маёнтках або ў сваіх прыватных палацах у правінцыі ладзіць маленькія сцэны і тэатры, нібыта адгалінаванні або філіялы таго Opernhaus'а, які Аўгуст II пабудаваў яшчэ ў 1724 г. <…> Так паўставалі – раскіданыя па ўсёй краіне – асобныя большыя і меншыя прыватныя тэатры ў правінцыяльных палацах і ва ўладаннях найбольш буйных магнацкіх родаў» (152.249). Традыцыю тэатральнай спадкаемнасці Любамірскіх у 20-я гг. XVIII ст. падхапіў Тэадор, кракаўскі ваявода, сын Станіслава Гераклія. На сцэне яго прыватнага тэатра ў Кракаве ў 1725–1727 гг. выступала італьянская трупа, якая ставіла музычныя драмы (оперы) і аперэткі – такія, як «La Marianna» («Марыяна»), «La Griselda» («Грызельда») і іншыя. Найбольш вядомай пастаноўкай гэтай трупы была опера «Venceslao» («Венцаслаў») на лібрэта Апастола Дзэна, прыдворнага венскага лібрэтыста перад Метастазіо (гл.: 169.73). Прыкладна ў гэты ж час дзейнічае капэла ваяводы Станіслава Жавускага ў Таргавіцы, капельмайстрам якой быў у 1727–1730 гг. Ю. М. Нэльві. Тут ён сачыніў (і, напэўна, паставіў) 4 свае оперы (гл.: 175.178). Да 40-х гг. XVIII ст. адносяцца звесткі пра існаванне аматарскага тэатра ў Кракаве, у доме Залускіх. У студзені 1748 г. маладыя Залускія, сыны кухмістра літоўскага, на імяніны стрыя Андрэя, кракаўскага біскупа, сыгралі «La Mort de César» («Смерць Цэзара») Вальтэра і яшчэ нейкую французскую камедыю (гл.: 169.74).

Акцёрамі ў магнацкіх тэатрах часта выступалі або арыстакраты, або падданыя ўладальнікаў сцэны. Гэта былі тэатры або аматарскія (Ізабэлы Чартарыйскай у Пулавах або Мнішкаў у Дуклі), або прафесійныя (Браніцкіх у Беластоку, Тызенгаўза ў Гродне), або змешанага характару (у Нясвіжы) (гл.: 99.33). Нават на каралеўскай сцэне выступалі мясцовыя акцёры – падданыя. Так, Сабескі ўзрушана пісаў, што ў яго нават лакеі «камедыі і балеты, і марыянеты на здзіўленне добра выконваюць» (135.60). Той жа самы тып артыстычных ансамбляў захаваўся да часоў Аўгуста III – але на магнацкай сцэне.

Большасць магнацкіх рэзідэнцый абмяжоўвалася арганізацыяй аказіянальных відовішчаў, і толькі тэатр Жавускага ў Падгорцах, Браніцкага ў Беластоку і тэатры Радзівілаў у Нясвіжы, Алыцы і Слуцку мелі сталы характар (162.130). Храналагічна першым з іх быў нясвіжскі прыдворны тэатр.

А. Штэндэр-Петэрсан адзначае, што ўладальнікі прыватных тэатраў складалі рэпертуар сваёй сцэны па ўзору рэпертуару каралеўскага тэатра, а таму задавальняліся часцей за ўсё замежнымі, г. зн.

французскімі, італьянскімі, а таксама нямецкімі, драматычнымі тэкстамі, бо іх было больш чым дастаткова (гл.: 152.249). Аднак такое сцвярджэнне нельга прызнаць цалкам справядлівым: больш цесна знітаваныя з айчыннай, мясцовай культурай, магнаты былі бліжэй да грамадскасці, чым каралеўскі двор. Гэтым тлумачыцца прысутнасць польскамоўных твораў у рэпертуары магнацкіх тэатраў, чаго амаль не было на каралеўскай сцэне. Увогуле магнацкі рэпертуар можна падзяліць на:

1) замежныя сцэнічныя творы, якія ігралі ў арыгінале;
2) замежныя творы ў польскім перакладзе;
3) польскія, напісаныя часцей за ўсё гаспадаром для ўласнага тэатра.

У канцы XVI ст. мецэнацкая апека вялікіх паноў магла падтрымліваць творчасць пісьменнікаў шляхецкага паходжання. Так было, напрыклад, з пастаноўкай «Адмовы грэцкім паслам» Я. Каханоўскага і «Трохманетчыка» П. Цяклінскага. У XVII ст. на сцэнах магнацкіх тэатраў ставяцца італьянскія і французскія творы, аднак прывілей выключнасці захаваў у іх замежную мову толькі ў оперы. У астатніх жанрах адбывалася паступовая паланізацыя. Так, ужо ў 1651 г. Апалінскі ганарыўся тым, што ў яго тэатры «ўсё выконваецца па-польску» (135.51). З канца XVII ст. нават французскіх класікаў усё ахвотней ставілі ў польскіх перакладах.

Пачынаючы з другой паловы XVII ст. самі ўладальнікі прыватных тэатраў спрабуюць стварыць рэпертуар для сваёй сцэны. У польскай навуковай літаратуры выказваецца меркаванне, што аўтарам перакладу карнэлеўскага «Сіда», пастаўленага ў 1660 г. у Замосці, мог быць сам Ян Замойскі, тым больш што ў гэтым творы «была пэўная сюжэтная алюзія ў дачыненні да біяграфіі гэтага магната» (113.266). Як ужо адзначалася, прымалі ўдзел ва ўкладанні рэпертуараў сваіх тэатраў Ежы і Станіслаў Гераклій Любамірскія. Між тым польскія або перакладзеныя на польскую мову п’есы былі яшчэ занадта слабымі, і таму «тое, што жанчына з вышэйшых колаў арыстакратыі з пахвальнай руплівасцю ўзялася за стварэнне польскамоўнага рэпертуару, – факт, які мае адметнае культурнае і літаратурна-гістарычнае значэнне» (152.249). Гэтая жанчына паходзіла з таго арыстакратычнага асяроддзя, якое ў першай палове XVIII ст. «узяло стырно ўлады і літаратуры ў свае рукі» (79.169). Гэтай жанчынай была княгіня Францішка Уршуля Радзівіл з Вішнявецкіх, стваральніца і ўладарка нясвіжскай прыдворнай сцэны ў самы пладатворны перыяд яе існавання, а таксама складальніца яе першапачатковага (і асноўнага) рэпертуару.

§ 3. Мельпамена Нясвіжа

Развіццю прыдворнай тэатральнай культуры ў магнацкіх ардынацыях Беларусі першай паловы XVIII ст., акрамя ўздзеяння каралеўскай моды на тэатр, спрыялі асаблівасці эканамічнага развіцця тагачаснай Рэчы Паспалітай. Беларускія магнаты – Радзівілы, Сапегі, Агінскія і іншыя – канцэнтравалі да другой паловы XVIII ст. у сваіх руках грандыёзныя эканамічныя і людскія рэсурсы. Гісторык П. Г. Казлоўскі адзначаў, што «…па колькасці гэта была жменька людзей, усяго 15 сямействаў. Але яны валодалі 30% усёй зямельнай уласнасці ў заходняй і цэнтральнай Беларусі…» (28.4). Магнаты імкнуліся сцвердзіць сябе ўдзельнымі гаспадарамі, наладзіць прыдворнае жыццё больш пышна, чым у Варшаве, а цэнтр кожнага маярата зрабіць чымсьці накшталт «маленькай сталіцы». Такой «малой Варшавай» стаў цэнтр радзівілаўскай ардынацыі Нясвіж, які выдзяляўся сваім грамадска-палітычным становішчам: да горада на асеннія святаміхальскія кірмашы сцягваліся людзі з усіх куткоў Беларусі. Самі ж князі Радзівілы былі ў XVIII ст. багацейшымі магнатамі. У XVIII ст. паступова атрымлівае перавагу нясвіжска-алыцкая лінія Радзівілаў, і галавою рода становіцца Міхал V Казімір Антоні Базыль Радзівіл («Рыбанька»), прызнаны ўсімі сваякамі «бацькам сямейства і старшынёй радзівілаўскага дому» (177.177–178). Міхал Казімір быў сынам Караля Станіслава, вялікага канцлера літоўскага, і Ганны Катажыны з Сангушкаў. Насуперак волі маці ён 23 красавіка 1725 г. узяў шлюб з Францішкай Уршуляй з Вішнявецкіх, якая ў хуткім часе паспрыяла сваім талентам і добрай воляй таму, што Нясвіж становіцца не толькі дынастычным, эканамічным і палітычным цэнтрам радзівілаўскіх уладанняў, але і буйным культурным асяродкам тагачаснай Беларусі.

Францішка Уршуля Радзівіл з Вішнявецкіх нарадзілася 13 лютага 1705 г. у Чартарыйску. Яна была адзінай дачкою Януша V Антонія Карыбута Вішнявецкага, кракаўскага кашталяна, і Тэафілі з Ляшчынскіх. У навуковай і навукова-папулярнай літаратуры адсутнічаюць якія-небудзь звесткі пра дзіцячыя гады князёўны, мала канкрэтных звестак пра адукацыю, выхаванне, увогуле пра жыццё яе да замужжа. «Польскі слоўнік біяграфічны» зазначае толькі, што «ў доме бацькоў яна атрымала клапатлівае выхаванне» (133.388). І гэта не дзіўна: бацька Францішкі Уршулі быў вялікім аматарам літаратуры, нават сам пісаў духоўныя разважанні, панегірыкі і рэлігійныя песні пад псеўданімамі Багданскага і Альшоўскага, а таксама ў духу барокавага светаадчування падпісваў свае творы анаграмай «Jusosin

Tyburok de Wiesciwnio»[16]. Гарачы прамоўца і літаратар, выхаваны на французскіх узорах, ён замовіў з-за мяжы найлепшых настаўнікаў для выхавання сваёй дачкі. Так маладая князёўна вывучыла французскую, італьянскую і ангельскую мовы. «Адораная ад прыроды добрай памяццю, Францішка Уршуля старанна займалася рознымі навукамі» (79.170). Якуб Побуг Фрычынскі, выдавец яе драматычных твораў, у «Прадмове да чытача» так характарызаваў сваю гаспадыню: «Спадкаеміца крыві і радавітасці каралеўскай, пані найвышэйшых дабрачыннасцяў і выдатнейшых аздобаў прыроды; цуд мудрасці, асаблівая прыхільніца вызваленых навук, у якіх так высока ўзнеслася, што ў кожным мастацтве трымала першынства, а менавіта: была грунтоўна дасведчанай у Святым пісанні, у дыспутах аб артыкулах каталіцкай веры; ашчаслiўлена рэдкай, амаль непараўнальнай памяццю ў канонах або правах святых касцельных, і айчынных, сеймавых законах; цалкам дасканалая ва ўсеагульнай гісторыі, у геаграфіі, у прыхільнасцях палітыкаў; заўсёды нястомная ў чытанні кніг, выдадзеных на розных мовах; сведчыць аб гэтым яе ўласная бібліятэка, складзеная больш як з двух тысяч найлепшых аўтараў, з якіх усіх прачытала, і ведала, аб якіх прадметах хто з іх разважае, таму лічыла для сябе найлепшай уцехай дыспутаваць з вучонымі людзьмі; нічога не бракавала гэтай пані для поўнай дасканаласці ва ўсіх навуках» (1.13). Пры тым, што характарыстыка Фрычынскага мае, безумоўна, ідэалізуючы характар, многае ў ёй адпавядае рэчаіснасці. Сапраўды, стаўшы княгіняй Радзівіл, Францішка Уршуля старалася пашыраць зацікаўленасць літаратурай у сваім асяроддзі, і з гэтай мэтай спарадкавала і павялічыла занядбаную дагэтуль замкавую бібліятэку (гл.: 133.389). Па звестках Б. Юдковяк, у двухтысячным асабістым кнігазборы княгіні пераважала літаратура з-пад знаку galanterie, з галіны ўсеагульнай і рэлігійнай гісторыі; былі там кнігі заходніх філосафаў: Лока, Фантэнэля і Фенелона. З ліку літаратараў дамінуюць старажытныя гісторыкі, з антычных паэтаў – Лукан і Авідзій, з айчынных – паэты барока. Падбор замежнай літаратуры сведчыць пра вялікую зацікаўленасць тэатрам Еўропы і класікай Рэнесансу (гл.: 104.67). Э. Катлубай сведчыць, што «пры княгіні нясвіжская бібліятэка павялічылася да 9000 тамоў і што яе стараннямі была адноўлена і дасканала абсталявана замкавая друкарня ў Нясвіжы» (112.458).

Першыя мастацкія ўражанні Францішка Уршуля атрымала яшчэ ў доме бацькоў: пры двары Януша Вішнявецкага дзейнічала капэла (гл.:

[16] Лац.: Jonusis Korybut de Wisniowiec (Януш Карыбут з Вішнёўца).

155.99). Не была далёкай ад музычнай культуры і маці князёўны: яе бацька (дзед Францішкі) Вацлаў Ляшчынскі ў другой палове XVII ст. меў прыдворную капэлу (гл.: 175.162). А вось захапленне тэатрам маладая князёўна пераняла хутчэй за ўсё ад свайго стрыя Міхала Сэрвацыя Вішнявецкага, які, акрамя капэлы, меў яшчэ і свой прыватны тэатр у Вісьнічу (гл.: 133.389). К. Вяжбіцка, абапіраючыся на невядомыя нам крыніцы, дадае, што «Міхал Сэрвацый сам займаўся пісаннем п'ес» (163.190).

У юнацкія гады Францішка магла быць знаёмай з тэатральным жыццём Кракава, паколькі з 1706 г. яе бацька становіцца кракаўскім ваяводам (гл.: 174.75) і сям'я Януша Вішнявецкага магла пераехаць туды на сталае месца жыхарства. У гэтым выпадку сцэнічныя імпрэзы прыдворнага тэатра Любамірскіх – бадай, самага вядомага ў Кракаве – не маглі застацца па-за ўвагай князёўны.

Стаўшы жонкай Міхала Казіміра Радзівіла, Францішка Уршуля адразу ж акунулася ў атмасферу забаў і весялосці, якая характарызавала прыдворнае жыццё саксонскай эпохі. «Za krola Sasa jedz, pij, a popuszczaj pasa» – прыказка тых часоў. Непасрэдна пасля вяселля Міхал Казімір вазіў маладую жонку па радавых маёнтках, а карнавал 1725/26 гг. яны правялі ў Варшаве. Б. Юдковяк на падставе «Дыярывуша» Міхала Казіміра паведамляе, што княгіня была ў Варшаве яшчэ ў 1732, 1733 і 1735 гг. (гл.: 104.68). Менавіта тады будучая складальніца камедый і трагедый магла пазнаёміцца з мастацтвам каралеўскага тэатра. Па звестках К. Вяжбіцкай-Міхальскай, у 1724–1726 гг. на варшаўскай прыдворнай сцэне пераважалі французскія камедыі (творы Данкура, Рэнара, Мальера, Дэтуша (гл.: 166.57)), а ў 30-я гг. ставіліся італьянскія оперы і камедыі (гл.: 166.81–82). Характарызуючы пастаноўкі 20-х гг., К. Вяжбіцка-Міхальска заўважае: «Пры інсцэнізацыі камедый захоўвалася традыцыйнае спалучэнне драматычнага і балетнага элементаў <…> Акцёры хутка пераходзілі ад слова да спеву, ад пантамімы да танца. Музычныя і танцавальныя партыі былі часта вельмі пашыраныя» (166.58). Менавіта гэтая традыцыя, распачатая Мальерам і Люлі, якія стварылі жанр камедыі-балета, была засвоена княгіняй Радзівіл і перанесена на сцэну нясвіжскага тэатра.

За выключэннем некалькіх прыгаданых наведванняў Варшавы, княгіня яшчэ тры разы ў 40-х гг. наведвала Львоў (гл.: 104.68), а астатні час праводзіла ў радзівілаўскіх рэзідэнцыях, пераважна ў Нясвіжы. Частыя роды і выкідышы (у суме – 25 (гл.: 133.389) або 29 (гл.: 104.68)), слабое здароўе не дазвалялі ёй падарожнічаць, і таму далейшая «тэатральная адукацыя» адбывалася дома, у цішыні бібліятэкі.

У творчасці Ф. У. Радзівіл можна вылучыць два перыяды. Першы (1725–1746 гг.) быў двухмоўным, а ў жанравых адносінах – паэтычна-эпісталярным. На польскай мове створаны шматлікія лісты[17], пераважна да мужа; чатыры з іх былі напісаны вершамі ў 1728 г. У рукапісах-аўтографах[18] і ў бібліяграфічных апісаннях (гл.: 128.115; 135.235; 139.257; 105.71–74; 138.541) сустракаюцца наступныя творы пад імем Францішкі Уршулі Радзівіл:

– эпіталама на вяселле Юзафа Патоцкага з Людвікай Мнішхоўнай
– жалобны верш па смерці першароднага сына Мікалая (1729)
– верш «Адказ на адказ пана Магільніцкага»
– верш «Мой адказ на ліст Ям. княгіні Радзівілоўны, крайчанкі В. Кн. Літ., напісаны мне»
– дыдактычны верш «Выратавальныя перасцярогі або інфармацыя жыцця… дачцы сваёй Ганне Марыі»
– 10 вершаваных партрэтаў «Апісанне дам Яв. княгіні канцлярыны В. Кн. Літ…»
– верш «Развітанне княгіні Ям. гетмановай В. Кн. Літ. з князем Ям. крайчым, які ад'язджае ў дарогу» з «Адказам»
– верш «Падзяка Яв. князя пана Лявона Радзівіла, крайчага Вялікага княства Літоўскага, за паслугі, засведчаныя ў цэлым жыцці, Яв. княгіні Ям. Радзівіловай, гетмановай В. Кн. Літ.»
– верш «Віншаванне Яв. князя пана Лявона Радзівіла, крайчага В. Кн. Літ. да Яв. Ям. панны Ганны Мыцельскай, кашталянкі Познанскай» (3 васьмірадкоўі)
– верш «Паўторнае віншаванне»
– «Вершы Яв. княгіні Ям. крайчай В. Кн. Літ., напісаныя з Белай Крыніцы да князя»
– «Вершы, дасланыя з Жэшава, пры пячатцы Яв. княгіні Ям. крайчай В. Кн. Літ. ад самога»
– «Віншаванне Яв. Ям. пану Мацею Мыцельскаму, кашталяну Познанскаму, на імяніны ад Яв. князя Ям. Лявона Радзівіла, крайчага В. Кн. Літ.»

[17] Паводле «Новага Корбута», звыш 1000 (гл.: 128.116).

[18] Назвы вершаў Ф. У. Радзівіл прыводзяцца паводле рукапісаў з Цэнтральнага дзяржаўнага гістарычнага архіва РБ, а таксама Дзяржаўнага музея (бібліятэкі кн. Чартарыйскіх) у Кракаве, копіі якіх добразычліва прадстаўлены Сяргеем Кавалёвым.

– «Падзяка Яв. Ям. пана кашталяна Познанскага за вузел[19] Яв. князю крайчаму»
– «Рэпліка на тыя вершы ад Яв. князя пана крайчага»
– «Апісанне грудзей жаночых»
– «Вершы пра каханне»
– «Пункты для кожнай жанчыны, які погляд яна павінна мець на мужа» (12 шасцірадкоўяў)
– «Адказ ад жонкі мужу» (12 шасцірадкоўяў)
– «Адказ, напісаны на ліст ад Яв. княгіні Ял. пані гетмановай В. Кн. Літ. да княгіні Ям. пані крайчанкі В. Кн. Літ.»
– «Перапрашэнне за гнеў пэўнай дамы, што злавалася з-за пераследаў пана Паца, які да яе заляцаўся»
– «Яснавяльможнай княгіні з Карыбутаў Вішнявецкай, ваяводзіне Кракаўскай»
– «Ліхая прапанова кавалера» і «Адказ вернай дамы» (па 13 васьмірадкоўяў-«прапаноў» і -«адказаў»)

Як сведчаць назвы многіх вершаў, Ф. У. Радзівіл, згодна з традыцыяй (або модай), што існавала ў паэзіі барока, прыпісвала аўтарства асобных сваіх твораў (пераважна пасланняў) іншым асобам. Невядома, праўда, рабіла яна гэта на замову ці з уласнай ініцыятывы, але не выклікае сумненняў, што намаганнямі і талентам княгіні Францішкі ў Нясвіжы быў створаны і існаваў літаратурны салон. Яго ўладальніца непасрэдным чынам уплывала на фарміраванне эстэтычных густаў прадстаўнікоў радзівілаўскага арыстакратычнага асяроддзя.

Па-французску Ф. У. Радзівіл напісала шэраг вершаў, у прыватнасці травестацыі псалмоў, стансы, а таксама найбольш цікавы твор: разважанні прозай на тэму кахання і шлюбу пад назваю «Du mariage». Многія з названых вышэй твораў змяшчаюцца ў рукапісе, які ўяўляе сабою аўтограф паэткі, пра што інфармуе запіс на тытульным аркушы: «Манускрыпт розных вершаў, мною складзеных і па загаду князя яго міласці мужа майго каханага маёю ўласнай рукой перапісаных… Княгіня Францішка з Карыбутаў Вішнявецкіх Радзівіл… з Нясвіжа, 29 сакавіка 1732 г.» (139.259–260).

Варта адзначыць, што ўжо ў першых творах княгіні яўна вызначаецца «тэндэнцыя скіраванасці «на каханне» творчасці маладой паэткі з Нясвіжа» (139.256). Акрамя таго, некаторыя з вышэйназваных вершаў княгіня Францішка стварае ў форме своеасаблівых паэтычных

[19] Г. зн., шлюбнае паяднанне.

абразкоў з ужываннем іх нумарацыі. Падобнае драбленне, на нашу думку, варта разглядаць як праваобраз драматызацыі, а таксама як паэтычныя практыкаванні аўтаркі, якая здаўна захаплялася не проста паэтычнымі, але паэтычна-драматычнымі формамі, рэалізаванымі пазней у яе камедыях, трагедыях і операх.

Г. Бігеляйзен прыпісаў аўтарству княгіні кнігу пад назваю «Пра абавязкі хрысціянскага жаўнера» (Вільня, 1748) (гл.: 79.171). У польскіх бібліяграфічных даведніках дадзеная назва не фігуруе, аднак пазначана іншая кніга (як плён перакладчыцкай дзейнасці Ф. У. Радзівіл): «Жаўнерскае набажэнства, што служыць да склікання вайсковага люду… перакладзенае з французскай мовы на польскую, з дадаткам самых неабходных навук і малітваў жалнерскіх, запазычаных з кніг Пятра Скаргі. Вільня, 1748» (97.109; 128.116). Незразумела, ці маецца тут на ўвазе адна і тая ж кніга, ці гэта часткі адной кнігі, ці два розныя выданні.

Другі перыяд творчасці Ф. У. Радзівіл (1746–1752) праходзіў пераважна пад знакам Мельпамены. Рэалізацыі драматургічнага таленту княгіні спрыяла тое, што Радзівілы пачынаючы з XVI ст. былі адным з самых «тэатральных» княжацкіх родаў у Рэчы Паспалітай. Падчас падарожжаў у Францыю, Германію і Італію Радзівілы мелі магчымасць пазнаёміцца з лепшымі дасягненнямі тэатральнага мастацтва гэтых краін. Прыхільнасць Радзівілаў да тэатра адзначаецца ўжо ў канцы XVI ст., калі сыны Мікалая Радзівіла Чорнага, Мікалай «Сіротка», Ежы, Станіслаў і Альберт, у 70–80-я гг. наведвалі Італію, дзе, «забыўшыся на кальвінскія звычаі памерлага бацькі, весела цешыліся ўдзелам у карнавальных і тэатральных забавах» (141.149). Так, напрыклад, Ежы Радзівіл у «Дзённіку падарожжа ў Італію» ў 1575 г. апісваў свае ўражанні ад італьянскай камедыі. Альберт Радзівіл удзельнічаў у венецыянскім маскарадзе і глядзеў выступленні славутай пары акцёраў Франчэска і Ізабэлы Андрэіні (гл.: 145.433–434). У 1604 г. тры сыны Мікалая Радзівіла «Сіроткі» (Ян Ежы, Альбрэхт Уладзіслаў, Крыштаф Мікалай) падчас навучання ў Аўгсбургу наведвалі тэатральныя пастаноўкі езуіцкага тэатра (148.196), а ў студзені – лютым 1625 г. спадарожнічалі маладому каралевічу Уладзіславу ў яго фларэнційскім вояжы. Разам з будучым каралём Альбрэхт Радзівіл глядзеў «Камедыю аб св. Уршулі» (28 студзеня 1625), а таксама оперу «Выратаванне Руджэра з вострава Альцыны» (гл.: 147.490, 492). Вялікім аматарам і знаўцам тэатральнага мастацтва быў таксама Альбрэхт Станіслаў Радзівіл, выдатны палітык і прыхільнік Мельпамены пры двары Уладзіслава IV.

У сваім «Дыярывушы» («Memoriale rerum gestarum in Polonia») ён пакінуў даволі падрабязнае апісанне тэатральных пастаноў каралеўскай сцэны (141.154–156).

Адзін з лістоў Багуслава Радзівіла ад 1664 г. паведамляе аб наведванні ім у Кёнігсбергу камедыі «Die böse Katerine» («Ліхая Кацярына») – магчыма, нямецкай пераробкі шэкспіраўскай драмы «Утаймаванне свавольніцы» (гл.: 141.150). У 1677 г. князь Міхал Казімір Радзівіл (дзед «Рыбанькі») з жонкай Кацярынай глядзелі ў Венецыі пастаноўкі камедый і опер (гл.: 141.150–151), «вельмі прыгожых і нечувана дарагіх па свайму кошту» (147.496). Пад уражаннем ад італьянскага тэатра па ініцыятыве Міхала Казіміра ў бельскім замку ў пачатку лістапада 1678 г. у шэрагу прыдворных забаў (баі быкоў і мядзведзяў) адбылося і опернае прадстаўленне (гл.: 138.575). А. Сайкоўскі адзначае пры гэтым, што вельмі праўдападобным уяўляецца ўдзел у гэтай бельскай інсцэнізацыі сыноў Міхала Казіміра, праўда, пакуль што толькі ў якасці гледачоў. Пры Версальскім двары ў Парыжы ў 1685 г. удзельнічаў у оперным прадстаўленні падчас карнавала малады Караль Станіслаў Радзівіл (бацька «Рыбанькі»). У пазнейшыя гады ён бачыў спектаклі італьянскай оперы і французскай камедыі ў Варшаве і Берліне (гл.: 141.152–153).

У XVIII ст. тэатральнае выхаванне маладых падарожнікаў з Рэчы Паспалітай пэўным чынам змяняецца. Спачатку пашыраецца так званы «французскі шлях», а ў 20–30-я гг. вяртаецца мода на Італію, і «не так Венецыя, як Рым, Неапаль, а таксама Фларэнцыя прыцягваюць групы тэатралаў з магнацкага асяроддзя» (141.156). У іх ліку – Міхал Казімір Радзівіл «Рыбанька», тэатральны вопыт якога, безумоўна, меў непасрэднае дачыненне да развіцця нясвіжскай сцэны. У 1722 г. ён быў сталым наведвальнікам парыжскіх тэатраў, а ў 1730 г. пры двары Аўгуста II у Дрэздэне бачыў італьянскія камедыі (гл.: 141.157), у 1738 г. асіставаў Аўгусту III на рэпетыцыі оперы, пастаноўка якой была прымеркавана да шлюбу каралеўны Амаліі (гл.: 146.403). Частае наведванне тэатра было амаль штодзённым абавязкам Радзівіла. У Варшаве ён глядзеў пастаноўкі спектакляў таксама падчас правядзення сеймаў (у 1740, 1746 і 1748 гг.), не лічачы ўдзелу ў езуіцкіх і піярскіх «дыялогах» (гл.: 146.404).

Пэўным часам князь прыходзіць да ідэі стварэння прыватнага тэатра ў Нясвіжы. Горад, размешчаны ў цудоўнай мясціне, акружаны лесам, быў нібыта знарок прызначаны для стварэння тут культурнага асяродку.

Немагчыма вызначыць дакладны час узнікнення прыдворнай нясвіжскай сцэны. Капэла ў княжацкім замку існавала з 1724 г.[20] (гл.: 16.182), куды, акрамя музыкантаў, уваходзілі і спевакі. Тэатральныя паказы былі вядомыя ў Нясвіжы і намнога раней, але гэта былі спектаклі школьнага тэатра пры езуіцкім калегіуме. На гэтых пастаноўках прысутнічаў, напрыклад, бацька «Рыбанькі» Караль Станіслаў Радзівіл яшчэ ў 1704–1708 гг. (гл.: 141.153). Вядома, што ў 1723 г., перад канікуламі, мясцовымі шкалярамі была паказана драма «Відовішча свету», якая апавядала пра Хрыстафора Калумба. Захаваліся таксама праграмы 1730 і 1732 гг., калі ставіліся п'есы «Дух буры», «Залатая свабода па-за свабоднай уладай царства мудрых». Паміж актамі выконваліся інтэрмедыі (гл.: 72.126). Відаць, блізкай да школьных «дыялогаў» была і першая пастаноўка ў 1740 г. у нясвіжскім замку п'есы «Узор справядлівасці» (гл.: 16.183; 140.154). У якасці акцёраў у ёй выступалі іншаземцы, якія знаходзіліся на службе пры двары Міхала Казіміра (гл.: 146.402).

Пра тэатральнае жыццё Нясвіжа да 1746 г. захавалася нямнога матэрыялаў. Забавы ў замку ў гэты перыяд у поўнай адпаведнасці з традыцыямі сармацкай культуры традыцыйна складаліся з палявання, воінскіх каруселяў, банкетаў з «віватамі» і гарматнымі салютамі, маскарадаў з танцамі пад музыку княжацкай прыдворнай або янычарскай капэлы, ілюмінацый і феерверкаў (гл.: 16.183). Вечарам, а часам непасрэдна пасля абеду, цешылі зрок і слых гасцей «драмы», «аперэты» і «оперы» (127.28). «Дыярывуш» князя фіксуе з дзіўнай паўтаральнасцю падобныя пацехі. Праўда, у дзённіку захаваўся цікавы запіс ад 18 жніўня 1742 г., з якога відаць, што ў гэтым годзе спрабавалі запрасіць у Нясвіж з Любліна прафесійных акцёраў, аб чым князь аддаў загад нейкаму Раманоўскаму, але з гэтага, відаць, нічога не атрымалася (гл.: 16.183). Тады ж у Люблін на сейм князь прывёз сваю «янычарскую музыку», якая служыла менавіта рэпрэзентатыўным мэтам (гл.: 155.75).

Творчасць Ф. У. Радзівіл можна лічыць чарговым этапам у радзівілаўскай тэатральнай традыцыі, хаця княгіня не належала да роду Радзівілаў па крыві. Нельга забывацца на тое, што «жанчына, якая ўваходзіла праз шлюб у іншы дом, станавілася пераважна выразніцай яго інтарэсаў, нярэдка са шкодай для айчыннага гнязда» (177.185). Падзвіжніцкая дзейнасць княгіні паўплывала на ўвесь лад культурнага жыцця Нясвіжа. «Яе прыезд змяняе атмасферу багатай, але з культурнага погляду

[20] Польскія даследчыкі называюць больш познія гады: не пазней за 1730 (149.94), 1733 (167.178), 1736 (126.37; 141.404).

яшчэ вельмі сармацкай радзівілаўскай рэзідэнцыі» (163.190). Правёўшы шэраг пераўтварэнняў культурнага і гаспадарчага плану, Ф. У. Радзівіл звяртаецца нарэшце да тэатра як найбольш уплывовага сродку ўздзеяння на людзей для прапаганды сваіх маральных прынцыпаў, жыццёвых поглядаў і эстэтычных густаў. Важнай асаблівасцю яе драматургічнай творчасці з'яўляецца тое, што княгіня, як і вялікі Мальер, пісала непасрэдна для сцэны: «як толькі якая-небудзь трагедыя або камедыя была гатова, любая сямейная ўрачыстасць магла служыць зручным повадам для яе пастаноўкі» (152.256). Пры гэтым часцей за ўсё не было ніякай унутранай сувязі паміж відам адпаведнай урачыстасці і жанрам пастаўленай п'есы: «Напэўна, – пісаў А. Штэндэр-Петэрсан, – ставілі сур'ёзнае, калі было гатова штосьці сур'ёзнае, або вясёлае, калі была ў наяўнасці камедыя» (152.256).

Пра матывы арганізацыі сцэны княгіняй Радзівіл польскі даследчык Пульяноўскі пісаў так: «Княгіня Уршуля была вельмі адукаванай асобай… Гэтая пані застае ў Нясвіжы арганізаваны аркестр і дух забавы, які выражаецца ў форме катання на санях, каруселі, баляў і да т. п. забаў, узорам якіх служаць князю яго ўспаміны аб наведванні Дрэздэна і Парыжа. Княгіні, якая адчувала цягу да пяра і аўтарства, не дастаткова было такой праграмы: у пэўны момант яна складае камедыю ў якасці сюрпрыза для мужа ў дзень яго імянін, 13 чэрвеня 1746 г., тым больш што князь прывык адзначаць вельмі ўрачыста святы ўсіх сваіх патронаў» (цыт. па: 127.30).

А. Сайкоўскі выказвае сумненне, што княгіня пачала пісаць драматычныя творы толькі ў 1746 г., і дапускае, што фрагменты некаторых п'ес былі гатовы раней (гл.: 143.540). У пазнейшы час вучоны даводзіў, што, магчыма, некаторыя п'есы ў чарнавым выглядзе маглі з'явіцца яшчэ да 1732 г., калі княгіня найбольш актыўна разважала над праблемамі кахання і шлюбу ў трактаце «Du mariage». А. Палінскі яшчэ раней сцвярджаў, што Ф. У. Радзівіл пачала пісаць п'есы для свайго тэатра ў Нясвіжы каля 1735 г. (гл.: 132.152). Аднак ні гэтае паведамленне, ні меркаванне А. Сайкоўскага не знаходзяць пацверджання ў іншых крыніцах. Таму дату 13 чэрвеня 1746 г. варта лічыць на сённяшні дзень адпраўным пунктам драматургічнай і рэжысёрскай дзейнасці княгіні[21]. Вось запіс у «Дыярывушы» князя, які адзначае першую пастаноўку:

[21] У артыкуле А. Сайкоўскага дапушчана памылка: замест 13 чэрвеня пазначана дата 13 мая, прычым побач даецца заўвага, што гэта быў дзень нараджэння літоўскага гетмана (гл.: 141.404).

«13 junii. Пасля абеду з усёй кампаніяй ездзіў да Альбы; там кампазіцыі жонкі маёй вельмі добрая адбылася камедыя дзецьмі маімі і паннамі і прыдворнымі, усё знакамітымі людзьмі з адабрэннем усіх спектатораў[22]. Потым пад намётамі была вячэра, па сканчэнні якой пры прыгожай ілюмінацыі адбыўся феерверк і потым мы вярнуліся нанач да Нясвіжа»[23] (гл.: 146.423).

Згаданая ў «Дыярывушы» камедыя насіла назву ***«Дасціпнае каханне»*** і была прысвечана князю Міхалу Казіміру з нагоды яго саракачатырохгоддзя. Апрача віншавальна-панегірычнага верша («Powinszowanie…» княгіні Радзівіл), змешчанага ў W2 (s.15–16), аўтарка ўкладвае ўспамін аб гэтым памятным дні ў вусны багіні Ірыс (акт II, сцэна I), якая называе князя імем славутага рымскага бога вайны:

Dziś to iest dzień wesoły, Mars się na świat rodzi,
Ma lat czterdzieści cztery, winszować się godzi…
<…> Czciymy mocnego Pana za trybut zapłaty,
Hołdownicze składaymy pieśni y kantaty (1.43).

Згодна запісу ў «Дыярывушы», «інаўгурацыйны» спектакль быў паказаны ў Альбе – загараднай рэзідэнцыі побач з Нясвіжам. Альба ўяўляла сабою тыповы садовы тэатр. Гэты тып тэатральных уладкаванняў карыстаўся вялікай папулярнасцю ў Саксоніі, і ў эпоху Сасаў садовыя тэатры сталі важнай часткай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай. Уладальнікам тэатра «sub dio», або на вольным паветры, у Гіпакрэне (першапачатковая назва Лазенкаў) быў, напрыклад, згаданы раней Станіслаў Гераклій Любамірскі ў 20-я гг. XVIII ст. (гл.: 114.75). У радзівілаўскай Альбе пад адкрытым небам была пабудавана арачная дэкарацыя, для заможных гледачоў і духавенства пастаўлены крэслы (дробная шляхта і афіцэры нясвіжскага гарнізона глядзелі прадстаўленне стоячы) (гл.: 7.108).

Акцёрскі састаў п’есы ўтваралі аматары «z panów i pań dworskich». Прафесійным артыстам быў, магчыма, адзін толькі танцмайстар Шрэтэр (гл.: Дадатак 2). Вядома, што карлік Яцак Вішнеўскі ў якасці адмі-

[22] гледачоў.

[23] «Дыярывуш» М. К. Радзівіла цытуецца паводле публікацыі А. Сайкоўскага (141), які, працуючы з арыгіналам помніка (змешчаным у AGAD, Arch. Radziwill., dz. VI), падрыхтаваў спецыяльную выбарку тых фрагментаў помніка, што адлюстроўваюць гісторыю нясвіжскага тэатра.

рала флоту чытаў панегірык віноўніку ўрачыстасці. Магчыма, менавіта гэтая пастаноўка замацавала за ім ролю адмірала: у той жа ролі 13 чэрвеня 1749 г. Я. Вішнеўскі чытаў перад князем Міхалам «вершам арацыю» ў той час, як князь на плаціне аглядаў «флоты на бакене» (146.423). Камедыя «Дасціпнае каханне» была першым драматычным вопытам княгіні. Аўтарка працавала над п'есай некалькі тыдняў, аб чым паведамляла мужу ў лісце ад 4 мая: «Рыхтую une fête для майго Пана на дзень яго неацэннага нараджэння avec une petite comédie[24], над чым сама цэлымі днямі працую» (цыт. па: 163.190–191). Ствараючы, перадусім, забаўляльны твор, пры рабоце над камедыяй аўтарка звяртала ўвагу не на правілы драматургічнай паэтыкі, а на яркую відовішчнасць (адсюль – не менш за 70 дзеючых асоб), прывабнасць для гледачоў.

Першая пастаноўка камедыі, хутчэй за ўсё, была і апошняй. Магчыма, на гэтую акалічнасць паўплывала жаданне самой аўтаркі, якая ў даволі хуткім часе стварае новыя, больш дасканалыя драматычныя творы.

У тым жа 1746 г., заахвочаная пахвалою мужа і, напэўна, натхнёная адчуваннем уласных творчых запатрабаванняў і здольнасцяў для іх рэалізацыі, княгіня Францішка рыхтуе п'есу ***«Справа Боскай наканаванасці***[25]». Прэм'ера адбылася 11 снежня[26], пра што сведчыць запіс у «Дыярывушы»:

«11 decembris. Пасля абеду быў на зале, там дочкі мае камедыю ігралі; Катажына вельмі добра прадстаўляла сваю персону» (146.423).

Гэты твор мае чатыры версіі: дзве рукапісныя і дзве друкаваныя. У найбольш поўным варыянце (R2) перад тэкстам камедыі змешчаны кароткі пераказ зместу – так званы аргумент, наяўнасць якога была абавязковай у п'есах школьнага тэатра (гл.: 60.87). На тытульным аркушы (гл.: 1.59) пазначана радасная падзея, якой была прысвечана пастаноўка: дзень вяртання з Варшавы князя Міхала, які з верасня знаходзіўся ў сталіцы Рэчы Паспалітай па розных дзяржаўных і прыватных справах. Тут жа паведамляецца, што ў якасці акцёраў выступалі ўсе чацвёра дзяцей Радзівілаў.

[24] свята… з маленькай камедыяй (*франц.*).

[25] У R1 – «Komedia polska» (154.211).

[26] А. Штэндэр-Петэрсан прыводзіць іншую дату прэм'еры – 2 снежня; напэўна, дацкі вучоны няправільна зразумеў запіс лічбы 11 у выданні 1754 г. як рымскую лічбу «II». Іншыя крыніцы падаюць дату 11 снежня ў якасці прэм'ернай (гл.: 97.107, 84.282, 92.370).

«Справа Боскай наканаванасці» – самая кароткая п’еса ў W2. Прычынай таму магла быць тая акалічнасць, што аўтарка напісала гэтую драму для паказу яе наймалодшым акцёрскім саставам (гл.: 75.199): акрамя чатырох дзяцей аўтаркі, у пастаноўцы маглі ўдзельнічаць і іншыя маладыя асобы (гл.: Дадатак 2).

Для таго, каб тэатральны вечар не падаўся гасцям занадта кароткім і сумным, пасля спектакля гасцям былі прапанаваны загадкі (enigma), таксама напісаныя княгіняй. Таго з прысутных, хто «мудра вытлумачыў і адгадаў» загадку, князь Міхал Казімір шчодра адорваў каштоўным падарункам.

П’еса была паўторана 15 снежня перад госцем – родным братам князя, Гіеранімам Фларыянам, падчашым Вялікага княства Літоўскага, і яго жонкай, аб чым князь зрабіў запіс у «Дыярывушы» (гл.: 146.423).

Прэм’ера трагедыі адбылася, як запісана ў «Дыярывушы», «на зале», г. зн. у будынку княжацкага палаца, дзе знаходзілася зімовая тэатральная зала. Аднак, мяркуючы па гравюры М. Жукоўскага да п’есы «Справа Боскай наканаванасці» (гл.: 1.61), для пазнейшых яе пастановак у цёплую пару года (30 мая 1754, 26 ліпеня 1761) маглі выкарыстоўвацца куткі старажытнага парку каля палаца «Кансаляцыя», часам паплаўцы з бытавымі пабудовамі і паркавымі павільёнамі (гл.: 7.224).

Прэм’ера наступнай п’есы адбылася 3 жніўня 1747 г. і была прымеркавана да святкавання імянін караля Рэчы Паспалітай Аўгуста III. У аснову сюжэта камедыі ***«Каханне – зацікаўлены суддзя»*** быў пакладзены славуты эпізод антычнага траянскага міфа – гісторыя Парыса ад нараджэння да вяртання ў Трою з Аленай. Невыпадковым здаецца той факт, што менавіта авантурна-куртуазныя прыгоды Парыса, папулярныя на сцэне каралеўскага тэатра з 1522 г., у нясвіжскім тэатры Радзівілаў сталі адзнакай праяўлення прыхільнасці буйнейшых магнатаў імперыі да каранаванай асобы. З другога боку, пастаноўку гэтай камедыі можна расцэньваць і як факт саперніцтва з каралеўскай сцэнай, што, як ужо адзначалася, было неад’емнай рысай магнацкага тэатра.

«Дыярывуш» не зафіксаваў факта пастаноўкі новай п’есы, бо князь Міхал Казімір адсутнічаў у Нясвіжы з 29 мая па 22 жніўня ў сувязі з інспекцыяй украінскіх уладанняў (гл.: 146.423). Пра дату прэм’еры даведваемся толькі з W2, дзе на тытульным аркушы п’есы паведамляецца, што рэпрэзентавана яна была «пры шматлікім сходзе найпершых сенатараў, саноўнікаў, ураднікаў В. кн. Літ. і многіх высакародных гледачоў» (1.91). А сцэнічнае яе прадстаўленне ажыццяўлялася «годнымі

прыдворнымі дамамі княгіні Радзівіл… і шаноўнымі кавалерамі таго ж двару» (1.91). Ніякіх канкрэтных імён, звязаных з пастаноўкай камедыі, мы не ведаем. З запісу ў «Дыярывушы» даведваемся толькі, што 3 жніўня 1748 г. (праз год пасля прэм’еры) «камедыя Парыса і Алены» выконвалася дзецьмі князя і прыдворнымі «шаноўнымі людзьмі» (146.423).

Камедыя была напісана ў адпаведнасці з пастаральна-рамансавым духам прыдворных пастановак каралеўскага тэатра. Стварэнню падобнай атмасферы спрыяла не ў апошнюю чаргу касцюмерыя спектакля. Так, мяркуючы па гравюры М. Жукоўскага (гл.: 1.93), тры грацыі з антычнага міфа выступалі ў касцюмах трагічных акцёраў французскай сцэны XVII ст., а Парыс быў апрануты ў тыповы касцюм пастараляў XVIII ст. (гл.: 7.229). Больш высокі сцэнічны і драматургічны ўзровень камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» паспрыяў яе выключнай папулярнасці на сцэнах радзівілаўскага тэатра (16 пастановак), прычым нават пасля смерці княгіні гэтая камедыя некалькі разоў фігуруе ў рэпертуары тэатраў Нясвіжа і Алыкі (гл.: Дадатак 3).

У пачатку 1748 г. княгіня піша трагедыю, якая ў W2 змешчана пад назвай ***«Безразважлівы суддзя».*** Магчыма, «сур’ёзнасць» новай п’есы – трагедыі – звязана з плануемым часам яе пастаноўкі – велікодным пастом, калі немагчыма было паказваць на тэатральнай сцэне ашуканствы маладых дачок старога бацькі або любоўныя прыгоды Парыса і Алены. На тытульным аркушы п’есы ў якасці дня прэм’еры адзначаецца 4 сакавіка (гл.: 1.137). Аднак «Дыярывуш» натуе толькі пазнейшыя паказы трагедыі (26 сакавіка, 7 і 8 красавіка, 30 мая), прычым з жанравымі і тытульнымі варыянтамі назвы. Так, напрыклад, 26 сакавіка ў гонар гасцей князя, віцебскага кашталяна Салагуба і пісара Вялікага княства Літоўскага Пшаздзецкага, як піша князь, пасля абеду яго дзеці «ігралі камедыю трох пакутніц часоў Дыяклецыяна Агапы, Хіоны і Ірэны кампазіцыі жонкі маёй вершамі» (146.423). Запіс ад 7 красавіка паведамляе: «Ігралі на theatrum трагедыю трох пакутніц Агапы, Хіоны і Ірэны» (146.423). Нарэшце, яшчэ адзін варыянт назвы ў запісе 30 мая: «Трагедыя сс. Сёстраў Агапы» (146.423). Назва ж п’есы змянялася яшчэ пры жыцці княгіні: у R1 і R2 трагедыя носіць назву «Sędzia bez rozsądku», а ў W1 – «Tragedia trzech sióstr: Agappy, Chiony, Ireny za Dioklecjana cesarza» (89.441).

Пасля першых пастановак п’ес Ф. У. Радзівіл паўстала пытанне аб падрыхтоўцы стацыянарнага памяшкання для спектакляў. Ужо ў 1747 г. пачаліся работы па пабудове замкавага тэатра, кіраваў якімі архітэктар

К. Ждановіч (гл.: 140.155–156). Князь прыспешваў будаўнікоў, і не дарэмна: у Варшаве па загаду Аўгуста III у гэты ж самы час адбывалася рэканструкцыя опернага тэатра, і ганарысты Радзівіл, зразумела, не хацеў «спасаваць» перад каралём. 14 ліпеня 1748 г. новая тэатральная зала ў нясвіжскім замку была гатова (згодна з «Дыярывушам», яе «першы раз ілюмінавалі для спробы»), а праз 3 дні, 17 ліпеня, замкавы «камедыхаўз» распачаў сваю дзейнасць пастаноўкай камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» (146.423).

С. Віндакевіч апісвае новую залу (якая, на яго думку, была ўладкавана па ўзору каралеўскага тэатра) паводле гравюр М. Жукоўскага[27] (гл.: 169.74–75). Даследчык паведамляе, што сцэна была рухомая: зніжаная, яна служыла пераважна для прадстаўлення камедый, прыўзнятая – для балетаў або для такіх пастаноў, якія павінны былі завяршацца віншаваннямі гаспадару дому. З'яўленне спецыяльнай тэатральнай залы пры замку дазволіла з гэтага часу часцей ставіць спектаклі не толькі ўлетку, але і на зімовыя святы – Каляды, Запусты.

У 1748 г. пад кіраўніцтвам архітэктара М. Педэты ў Нясвіжы быў пабудаваны невялікі летні палац «Кансаляцыя» (гл.: 158.22), які таксама мог выконваць ролю тэатральнага памяшкання. Дакладна вядома, што ўжо з 1745 г. у «Кансаляцыі» адбываліся пастаноўкі пад адкрытым небам зялёнага тэатра (гл.: 114.63).

Каля 1747 г. па задуме князя ў Нясвіжы была заснавана Ваенная (Рыцарская) акадэмія, узорам для якой паслужылі, хутчэй за ўсё, рыцарская школа ў Люнэвілі, Дрэздэне, а таксама навучальная ўстанова ў Лігніцы, якую «Рыбанька» наведваў у 1738 г. (гл.: 146.409). У будынку Рыцарскай акадэміі павінна была знаходзіцца тэатральная зала: па меншай меры з 1749 г. да такіх дысцыплін, як матэматыка, права, верхавая язда, фехтаванне, танцы, малюнак, навучанне мовам (лацінскай, французскай і нямецкай) дадаецца яшчэ і сцэнічнае мастацтва. Абавязковым становіцца ўдзел кадэтаў у тэатральных выступленнях[28] (гл.: 146.410). Для тэатральных практыкаванняў быў прыстасаваны даўні

[27] Хутчэй за ўсё, даследчык у сваім апісанні абапіраўся галоўным чынам на гравюры да камедый «Дасціпнае каханне» і «Прадбачанае не мінае». На першай з іх намалявана ложа, у якой сядзяць князь з княгіняй, члены сям'і і госці (гл.: 1.19), на другой – стаячы партэр, які займаюць гледачы з асяроддзя мясцовай шляхты (гл.: 1.179).

[28] Прозвішчы кадэтаў і настаўнікаў, якія прымалі ўдзел у тэатральных пастановах Рыцарскай акадэміі, гл. у Дадатку 2.

манеж Рыцарскай акадэміі, пабудаваны ў 1743 г.[29] Па звестках А. Сайкоўскага, гэтая зала была даволі вялікая: мела 12 вокнаў, ложы ў партэры і на другім паверсе (гл.: 140.156–157). Невядома, аднак, калі ўпершыню было выкарыстана гэтае тэатральнае памяшканне для пастаноўкі адной з п'ес княгіні. А. Марціновіч лічыць, што менавіта ў Рыцарскай акадэміі ў 1748 г. быў пастаўлены «Безразважлівы суддзя», і дадае нават, што якраз тады ўпершыню былі дапушчаны ў тэатр гараджане (гл.: 39.42). Пры гэтым даследчык не спасылаецца ні на якія крыніцы. Мы, са свайго боку, не знайшлі пацверджання гэтаму факту ў навуковай літаратуры.

Межы тэатральнага жыцця Нясвіжа з цягам часу пашыраюцца, папаўняецца акцёрскі склад і рэпертуар. У 1749 г. нясвіжская аўтарка ўпершыню звяртаецца да класічнай французскай камедыйнай спадчыны, а менавіта – да творчасці Мальера. Першапачаткова камедыі вялікага французскага драматурга ставіліся на сцэнах Нясвіжа ў арыгінале, і галоўнымі выканаўцамі былі кадэты Рыцарскай акадэміі. Пра гэта сведчыць ліст Я. Фрычынскага князю Радзівілу ад 27 красавіка 1749 г. «І. п. (кадэты. – *Ж. Н.-К.*), – пісаў Фрычынскі, – хоць і лічаць сябе загружанымі філасофіяй, паўсядзённых навук і практыкаванняў не запускаюць. Апрача тых польскіх камедый, якія мы маем ад Я. В. княгіні Яе Міласці Дабрадзейкі, з Мальера французскай вучымся, на шчаслівае вяртанне Пана» (146.411). Невядома, пра якую камедыю ідзе гаворка ў лісце і калі яна была пастаўлена. Ва ўсякім разе, вядома, што ў чэрвені 1749 г. адбылася прэм'ера камедыі Ф. У. Радзівіл ***«Прадбачанае не мінае»,*** якая з'яўляецца перапрацоўкай мальераўскіх «Цудоўных каханкаў». Ва ўсіх навуковых крыніцах датай прэм'ернай пастаноўкі называецца 24 чэрвеня 1749 г. (гл.: 152.255; 127.32; 89.433; 6.136). У дадзеным выпадку даследчыкі абапіраюцца на дату, пазначаную на тытульным аркушы камедыі Ф. У. Радзівіл у W2 (гл.: 1.177). Аднак у «Дыярывушы» знаходзім наступны запіс:

«1 junii. Пасля абеду была польская камедыя amant manific і… аперэтка» (146.423).

[29] Менавіта гэты будынак Г. Барышаў называе нясвіжскім «камедыхаўзам», хаця, паводле звестак Б. Круль-Качароўскай, «камедыхаўзам» стала называцца тэатральная зала ў замку, пабудаваная ў 1748 г. Праз 10 год сынам княгіні Радзівіл Каралем Станіславам «Пане Каханку» быў пабудаваны яшчэ адзін «камедыхаўз» – спецыяльны тэатральны будынак у горадзе блізу рынка. Сцэну ж Рыцарскай акадэміі Б. Круль-Качароўска называе проста «тэатральнай залай», адзначаючы, што дзейнічала яна ў 1747–1757 гг. (гл.: 113.62–63).

Нягледзячы на недакладную перадачу назвы п'есы, няма сумнення ў тым, што размова ідзе пра названую камедыю Мальера. Прычым у дадзеным выпадку маецца на ўвазе не арыгінальная камедыя французскага драматурга, а пераробка яе княгіняй. Доказам таму з'яўляецца азначэнне камедыі як «польскай», а таксама заўвага князя пра тое, што камедыя ставілася з «аперэткай»: вядома, што ў п'есу «Прадбачанае не мінае», якая напісана прозай, уключана аперэтка, напісаная вершам. Магчыма, што першапачаткова пераробка «Цудоўных каханкаў» ставілася пад назвай арыгінальнай п'есы або без назвы. Так ці іначай, прэм'ера камедыі адбылася не пазней 1 чэрвеня 1749 г., на тытульным жа аркушы быў пазначаны дзень паўторнай пастаноўкі п'есы (24 чэрвеня), якая была прымеркавана да імянінаў прысутнага на спектаклі вялікага канцлера Яна Сапегі.

14 чэрвеня ў садовым тэатры парку «Кансаляцыя», паводле «Дыярывуша», ставілася аперэтка. Невядома, якую п'есу меў на ўвазе князь, магчыма, тую ж – «Прадбачанае не мінае», якая, дарэчы, у бібліяграфічным даведніку «Старапольская драма» паводле жанру азначана як «камедыя са спевамі і танцамі» (89.433), што ў наш час якраз і называюць аперэтай. У наступны дзень, 15 чэрвеня, князь паведамляе, што пасля абеду кадэты ажыццяўлялі пастаноўку «французскай камедыі» (146.424). Значыць, на сцэнах нясвіжскага тэатра чаргаваліся пастаноўкі мальераўскіх (а магчыма, і якіх-небудзь іншых французскіх) п'ес у арыгінале з перапрацоўкамі княгіні. Камедыя «Цудоўныя каханкі» прывабіла Ф. У. Радзівіл пастаральнай асновай і героямі-патрыцыямі. «Мальераўская камедыя-балет, якая ўваходзіла ў свой час у знакамітыя версальскія «Divertisments royal»[30], прадстаўляла шырокія магчымасці для паказу танцаў, вакальных нумароў і «пастарэл» (7.136). Ф. У. Радзівіл услед за Мальерам уводзіць у спектакль мноства балетных нумароў. Танцамі завяршаўся кожны з пяці актаў, у сярэдзіне другога акта была дадзена сапраўдная аднаактавая аперэта. Важна адзначыць, што балетныя ўстаўкі выконвалі ролю інтэрмедыі спектакляў езуіцкага тэатра. Так, традыцыйную мясцовую драматургічную форму нясвіжская аўтарка напаўняе новым зместам, наследуючы заходнееўрапейскай тэатральнай традыцыі.

У 1749 г. да дня нараджэння мужа княгіня піша новую камедыю ***«У вачах нараджаецца каханне»***, факт прэм'ернай пастаноўкі якой адзначаны ў «Дыярывушы» 13 чэрвеня пад назвай «камедыя Сало-

[30] Каралеўскія дывертысменты (*франц.*).

на»[31] (146.423). Адзначаючы ў «Дыярывушы» пазнейшую пастаноўку камедыі «У вачах нараджаецца каханне» (пад назваю «камедыя Філаксіпа»), князь Радзівіл падае пералік акцёраў гэтай п’есы (гл.: Дадатак 2). Камедыя выконвалася, як адзначыў князь, «cum magno plauzu»[32], а па заканчэнні яе акцёры і гледачы разам танцавалі (гл.: 146.428).

На працягу 1750 г. Ф. У. Радзівіл стварае тры новыя п’есы. Храналагічна першай была трагедыя ***«Золата ў агні»,*** якая пісалася да дня нараджэння дачкі Караліны-Катажыны (19 студзеня), аднак пастаўлена была 13 студзеня 1750 г. У «Дыярывушы» пад гэтай датай чытаем: «Пасля абеду… была камедыя на гэты раз іншая…» (146.424). Месцам пастаноўкі Г. Барышаў называе тэатральную залу ў будынку Рыцарскай акадэміі (гл.: 7.122). Аднак гравюра М. Жукоўскага (гл.: 1.505) сведчыць пра тое, што для пастаноўкі п’есы маглі выкарыстоўвацца і куткі старажытнага парку «Кансаляцыя».

Тэкст п’есы захаваўся ў W2. У R1 змяшчаецца толькі тытульны аркуш, дзе, дарэчы, п’еса пазначана як «камедыя» пад назваю «Cnota wypróbowana» (160.215). Л. Бярнацкі прыводзіць іншы варыянт першапачатковай назвы ў рукапісе-аўтографе: «Miłość wspaniała» (78.321). Пасля сканчэння трагедыі прыдворныя дамы спявалі «пастарэлу» ў гонар князёўны-імянінніцы (гл.: 1.537).

Трагедыя «Золата ў агні» была папулярнай на нясвіжскай сцэне, яе ставілі некалькі разоў пры жыцці Ф. У. Радзівіл і пасля яе смерці. 14 мая 1754 г. п’еса выконвалася гараджанамі, аб чым сведчыць запіс у «Дыярывушы»:

«14 maii. Ездзіў да Альбы, па вяртанні мяшчанкі гралі на theatrum польскую камедыю, названую Цэцылія» (146.425).

Пра дзве наступныя прэм’еры адсутнічаюць згадкі ў «Дыярывушы». Між тым з запісаў на тытульных аркушах у W2 мы даведваемся, што да дня нараджэння Тэафілі Канстанцыі (3 верасня) Ф. У. Радзівіл напісала камедыю ***«Адпачынак пасля клопатаў»***[33], а да свята Божага

[31] У W2 на тытульным аркушы камедыі пазначана іншая дата і іншая падзея: 24 чэрвеня 1750 г., імяніны маладога князя Януша Радзівіла (гл.: 1.229), г. зн. Фрычынскі ў сваім выданні падае дату не прэм’ернай пастаноўкі п’есы, а паўторнай, якая адбылася праз год. Гэтая недакладнасць выдаўца паўтараецца аўтарамі шэрагу даследаванняў (гл.: 146.62; 89.130; 147.255; 126.32; 158.46; 78.128). Дакладная дата прэм’еры пазначана толькі ў адной крыніцы (гл.: 92.438).

[32] пад бурныя апладысменты (*лац.*).

[33] У R1 – «Konsolacya w kłopotach» (154.211).

Нараджэння – камедыю ***«Забавы фартуны»*** (прэм’ера – 24 снежня). Пры пастаноўках гэтых п’ес таксама выконваліся шматлікія балетныя і вакальныя ўстаўныя сцэнкі, а напрыканцы камедыі «Забавы фартуны» ў фінальным вясельным шэсці прымаў удзел прыдворны нясвіжскі аркестр «рогавай музыкі», аб чым сведчыць гравюра М. Жукоўскага (гл.: 1.297).

Тэатральнае жыццё Нясвіжа на некаторы час прыпынілася пасля 10 кастрычніка 1750 г., калі памёр 17-гадовы сын нясвіжскіх князёў Януш. Аднак перарыў быў кароткі. Можа, для таго, каб забыцца на тужлівую страту, княгіня з падвоенай руплівасцю ўзялася за літаратурную працу.

Да дня нараджэння сына Караля (27 лютага) Ф. У. Радзівіл напачатку 1751 г. піша камедыю ***«Распуснікі ў пастцы»***[34]. Паводле жанру п’есу можна аднесці да «ўсходніх фарсаў», тыповых для «сармацкага барока». «Антычна-ўсходнія вагі» творчасці княгіні схіляюцца ў бок усходняй экзотыкі. Другая п’еса – ***«Суддзя, пазбаўлены розуму»***, яе прэм’ера адбылася 9 сакавіка 1751 г. і была прымеркавана да імянінаў аўтаркі. Гэта таксама камедыя арыентальнага плану. Як адзначае Г. Барышаў, «зварот Ф. У. Радзівіл да «ўсходніх» сюжэтаў цалкам заканамерны» (гл.: 7.33). Уплыў культуры Усходу на многія рысы барока ў Рэчы Паспалітай XVIII ст. можна растлумачыць даволі цеснымі палітычнымі сувязямі і эканамічнымі кантактамі Рэчы Паспалітай з Турцыяй і Персіяй. З Усходу, а таксама праз Італію і Францыю ў літаратуру Рэчы Паспалітай пранікалі арабскія і персідскія фантастычныя казкі і аповесці, бытавыя навелы, якія актыўна перапрацоўваліся на мясцовай глебе.

1752 год – апошні ў творчасці Ф. У. Радзівіл. Храналагічна першай прэм’ерай гэтага года варта лічыць аднаактавую оперу ***«Шчаслівае няшчасце».*** На тытульным аркушы оперы ў W2 (1.683) пазначана, што п’еса была пастаўлена 15 жніўня, аднак два запісы ў «Дыярывушы» сведчаць аб больш ранняй даце прэм’еры:

«8 maii. …адбылася ў садзе Кансаляцыі аперэтка; там жа вячэра і баль.

9 maii. Пасля абеду ў Кансаляцыі спявалі аперэтку» (146.425).

Дзень 8 або 9 мая варта лічыць датай першай пастаноўкі оперы «Шчаслівае няшчасце» (гл.: 89.444). Прэм’ера другой оперы – ***«Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца»*** – адбылася 20 лістапада таго

[34] У R2 – «Aruja i Banut» (154.215).

ж года (згодна з W2; 1.695). Цяжка меркаваць, што гэта былі за пастаноўкі, паколькі ў тэатры XVIII ст. немагчыма дакладна акрэсліць жанр музычнага спектакля. Правесці мяжу паміж вадэвілем, камедыяй і старажытнай камічнай операй часта даволі складана. Г. І. Барышаў робіць дапушчэнне, што ў операх княгіні Радзівіл, як у нямецкім зінгшпілю або ў французскай камічнай оперы, музычныя нумары перамяжоўваліся размоўнымі дыялогамі. Гісторыя не захавала для нашчадкаў ні музычных партытур гэтых «опер» або «аперэтак», ні імён кампазітараў. Маглі імі быць дырыжоры нясвіжскай капэлы, а стваральнікам музыкі да опер княгіні, на думку Г. Барышава, мог быць нясвіжскі прыдворны капельмайстар з 1751 г. Я. Цэнцыловіч (гл.: 7.159). Акрамя таго, паводле звестак В. Дадзіёмавай, у пачатку 50-х гг. у нясвіжскай капэле працавалі яшчэ некалькі музыкантаў, якія маглі быць і кампазітарамі: капельмайстры Ян Крыштаф Кенлен і Андрэй Матыс (1750), а таксама «мэтр музыкі» Ян Рэдэльберг (1752 – 1753) (гл.: 21.192).

15 жніўня 1752 г. пазначана ў W2 як дата прэм’ернай пастаноўкі новай камедыі княгіні ***«Каханне – дасканалы майстра».*** Аднак запіс у «Дыярывушы» яшчэ за 11 жніўня паведамляе, што «вечарам была спроба новаскладзенай камедыі» (146.425). Гэтай камедыяй і была, хутчэй за ўсё, згаданая п’еса. Як паведамляе А. Сайкоўскі, з лістоў Я. Фрычынскага вядома, што яшчэ ў сакавіку 1752 г. ён паведамляў пра падрыхтоўку новай п’есы: «La derniére comédie qui son Altesse Madame la Princesse á composé qui a pour titre Galezius»[35] (140.165). Размова ідзе пра камедыю «Каханне – дасканалы майстра»: Галезій – імя галоўнага героя п’есы. Значыць, камедыя магла быць пастаўлена яшчэ вясною 1752 г.

У другой палове 1752 г. княгіня звярнулася да дзвюх мальераўскіх камедый-фарсаў. Як і ў 1749 г., спачатку п’есы Мальера ставіліся ў арыгінале. Пра гэта сведчаць запісы ў «Дыярывушы». Так, яшчэ 1 лістапада 1751 г. адбылася пастаноўка камедыі «Мешчанін у шляхецтве» (гл.: 146.425). Пад датай 3 красавіка 1752 г. чытаем у «Дыярывушы»:

«3 aprilis. Пасля набажэнства і абеду… мы паехалі на камедыю, якую кадэты гралі «Les femmes precieuses», французскую, досыць добра…» (146.425).

А. Сайкоўскі ў каментарыях да «Дыярывуша» зазначае, што тут маюцца на ўвазе «Смешныя манерніцы» («Les précieuses ridicules»), якія пазней, у жніўні, ставіліся на сцэне нясвіжскага тэатра ў пера-

35 Апошняя камедыя, якую сачыніла яе Светласць пані княгіня, пад назваю «Галезіус» (*фр.*).

кладзе Ф. У. Радзівіл (гл.: 146.431). Аднак паколькі размова ідзе аб «французскай» камедыі, г. зн. пастаўленай на французскай мове, то можа мецца на ўвазе іншая п'еса Мальера: «Les Femmes savantes» («Вучоныя жанчыны»).

Так ці інакш, у жніўні адбылася прэм'ера новай п'есы княгіні, якая ў W2 пазначана як ***«Трагедыя з французскай мовы на польскую перакладзеная»***[36] (1.577) – пераробка мальераўскіх «Смешных манерніц». Дата прэм'ернай пастаноўкі камедыі ўзнаўляецца паводле «Дыярывуша»:

«15 augusti. Вячэра ў Кансаляцыі, там у садзе гралі камедыю, якую перакладзела вершам мая жонка; гралі «Les dames précieuses» (146.425).

Перапрацоўку другой камедыі Мальера аўтарка называе «Gwaitem medyk»[37], а ў W2 на тытульным аркушы п'еса пазначана як ***«Камедыя французскай мовы на польскую перакладзеная»*** (1.617). На гэты раз матэрыялам для творчай перапрацоўкі стала камедыя «Le Médecin malgré lui» («Доктар па прымусу»). Гэтая камедыя ставілася кадэтамі Рыцарскай акадэміі ў Нясвіжы намнога раней, 1 ліпеня 1750 г., але ў арыгінале, аб чым сведчыць запіс у «Дыярывушы» (гл.: 146.424). Прэ-

36 У R1 – «Komedia wytwornych i smiesznych dziweczek» (132.551). К. Эстрайхер прыводзіць назву «Kawalerowie wzgardzeni» (94.52) – магчыма, па аналогіі з назвай п'есы Ф. Багамольца «Kawalerowie modni», якая з'яўляецца перапрацоўкай той жа камедыі Мальера.

37 А. Мілер называе дадзеную п'есу «Gwałtem medyk», нібыта спасылаючыся на «Дыярывуш» (гл.: 120.32). На самой справе пад гэтай назвай камедыя выступае толькі ў R1 (гл.: 147.211), князь жа называе яе то «Medecin malgre lui», то «komedyja Skanarela nie-doktora», то «komedyja doktora Skanarela» (141.427), то ўвогуле «Skanarel» (141.424), таму з запісаў у «Дыярывушы» цяжка зрабіць выснову, калі ідзе гаворка пра арыгінальную п'есу Мальера, калі – пра твор Ф. У. Радзівіл. Узнікае таксама пытанне, што маецца на ўвазе пад назваю «Skanarel» або «komedyja Skanarela»: аднаактавая п'еса Мальера «Sganarelle ou le Cocu imaginaire» («Сганарэль або ўяўны раганосец») ці ўсё ж такі камедыя «Le Medecin malgre lui», названая князем па імені аднаго з герояў (як, напрыклад, «komedyja Demokryta» («Каханне – дасканалы майстра»; 141.429), «komedyja Parysa» («Каханне – зацікаўлены суддзя»; 141.429) і да т. п.). Л. Бярнацкі, не пазначаючы крыніцу, прыводзіць наступныя варыянты назвы п'есы: «Gwałtem doctor», «Komedia dra Skanarella», «Skanarel» і «Doctor mimo chęci» (84.266) і да т. п. Нарэшце, К. Эстрайхер прапануе назву «Doctor z musu» (97.52).

м'ера новай п'есы нясвіжскай аўтаркі адбылася, як вынікае з запісу на тытульным аркушы камедыі (1.617), 23 лістапада. Гэтую прэм'еру князь не адзначыў у «Дыярывушы».

Апошнюю пастаноўку ў нясвіжскім тэатры за 1752 г. «Дыярывуш» М. К. Радзівіла натуе 27-м лістапада, калі была выканана «аперэтка Еўропы» (г. зн. опера «Шчаслівае няшчасце» (146.425))[38]. Яшчэ раней, у кастрычніку, княгіня захварэла так цяжка, што нават напісала развітальны ліст да мужа (гл.: 133.389). Аднак лёс адпусціў княгіні яшчэ паўгода жыцця. Хвароба, якая адступіла ў першыя месяцы 1753 г., нечакана абвастрылася 18 мая, калі княгіня, едучы ў Гродна, вымушана была спыніцца ў Пуцэвічах (каля 6 км ад Навагрудка). 19 мая хворую перавезлі ў Навагрудак, дзе яна і памерла 23 мая ў доме бабруйскага старасты Лопата (гл.: 146.401).

Драматургічная творчасць княгіні Радзівіл дала магутны штуршок развіццю радзівілаўскай тэатральнай традыцыі ў другой палове XVIII ст., яшчэ пры яе жыцці. Так, брат Міхала Казіміра Гіеранім Фларыян Радзівіл, які быў частым госцем у Нясвіжы, а значыць, і частым наведвальнікам мясцовых прыдворных пастановак, услед за «Рыбанькам», які ў 1747 г. заснаваў школу кадэтаў, задумаў адкрыць у сваіх уладаннях балетную школу. Ва ўласным маёнтку Белая (сучасная Бяла Падляска) ён наладжвае канцэрты італьянскай капэлы, а з 1750 г. тут адбываюцца тэатральныя прадстаўленні (гл.: 146.406). У 1752 г. прыдворная сцэна Гіераніма Фларыяна з'яўляецца і ў Слуцку, першапачаткова ў старым манежы, пазней у будынках «камедыхаўзаў» (у Слуцку – з 1752, у Белай – каля 1758 г.) (гл.: 114.41,70–71). Новы «theatrum» пабудаваў Міхал Казімір Радзівіл у 1755 г. у Алыцы, а з 1760 г. атрымаў у спадчыну Белую, дзе адрамантаваў тэатральную залу ў княжацкім палацы і дзе тэатральныя відовішчы адбываліся да 1763 г.

Сын княгіні Францішкі Караль Станіслаў Радзівіл «Пане Каханку» хоць і праславіўся ў гісторыі як неўтаймаваны свавольнік і цынічны блазен, аднак і ён з павагаю адносіўся да драматургічных захапленняў сваёй маці. У 1762 г. Караль Радзівіл аднавіў «камедыхаўз», які быў пабудаваны ў Нясвіжы на рынку ў 1758 г. і які паспрыяў тэатральнай адукацыі самых шырокіх слаёў гарадскога насельніцтва.

Аднак і пры жыцці княгіні нясвіжскі тэатр не быў абсалютна закрытым, эксклюзіўным. Вядома, што тэатральныя пастаноўкі тут пры-

[38] Спіс драматычных твораў княгіні ва ўстаноўленай намі храналагічнай паслядоўнасці прэм'ерных пастановак прыводзіцца ў Дадатку 1.

мяркоўваліся да сямейных урачыстасцяў, на якіх прысутнічалі шматлікія госці. М. К. Радзівіл часта адзначаў у сваім «Дыярывушы», што на тэатральных пастаноўках было «мноства гасцей» (146.407). Акрамя Гіераніма Фларыяна Радзівіла, досыць частымі гасцямі былі Барбара з Завішаў Талейранд са сваімі сынамі і іх жонкамі. З'яўляліся таксама сенатары, якія накіроўваліся да трыбунальскай Вільні. З прадстаўнікоў навакольнай шляхты варта прыгадаць Антонія і Юстыну Рдултоўскіх, генерала Антонія Салагуба, а таксама кашталяна смаленскага Казіміра Несялоўскага. Нярэдка наведвалі Нясвіж і іншаземцы. Так, 12 верасня 1746 г. прысутнічалі на спектаклі брыгадзір маскоўскіх войскаў Лівэн і палкоўнік князь Валконскі (гл.: 146.408). П'еса Мальера «Доктар па прымусу» была выканана ў арыгінале 4 лютага 1751 г. для прыехаўшай у Нясвіж з мэтаю абмеркавання ўмоў новай касцельнай фундацыі манашкі-француженкі (гл.: 140.158). На пастаноўцы камедыі «Прадбачанае не мінае» 24 чэрвеня 1749 г. прысутнічаў вялікі канцлер Ян Сапега (гл.: 146.408).

Цяжка пагадзіцца з К. Брадзінскім, які сцвярджаў, што драматургічная творчасць Ф. У. Радзівіл «служыла толькі забаве марнай шляхты, а ўсёй яе каштоўнасцю былі адныя толькі знакамітыя дамы, якія пісалі і выконвалі ролі» (82.27). Нясвіжская рэзідэнцыя, безумоўна, належала да тых магнацкіх двароў, дзе ў XVIII ст. фарміраваліся пачаткі літаратурных салонаў Рэчы Паспалітай (гл.: 150.544). Нясвіжская прыдворная сцэна ўзнікла першапачаткова як падмурак для мастацкага эксперыменту княгіні, аднак яе драматургічная культура сягае сваімі каранямі ў традыцыі прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай, а значыць, і цэлай Еўропы. Прыдворны тэатр у Нясвіжы стаў арганічнай часткай гэтай культуры: таксама як каралеўскі і іншыя магнацкія тэатры, ён меў пераважна рэпрэзентатыўны і рэкрэатыўны характар, у яго пастаноўках спалучаліся розныя віды мастацтваў, а ў рэпертуары пераважалі п'есы з галантна-куртуазнай тэматыкай, разлічанай на лёгкасць успрыняцця.

Ф. У. Радзівіл стварыла аматарскі тэатр, які паступова набываў характар рэпертуарнага. Само заснаванне тэатра і ўвядзенне яго ў якасці культурнай з'явы ў кола зацікаўленасцяў мясцовага насельніцтва варта лічыць найвялікшай заслугай княгіні. «Пад адкрытым небам Альбы дзівіўся на Theatrum заможны госць і мужычок, заезджы купец, уладальнік абшырных маёнткаў і арандатар-габрай» (127.33). На зразумелай для ўсіх польскай мове Ф. У. Радзівіл у сваіх камедыях, трагедыях і операх здолела перадаць усю стракатую палітру еўрапейскай прыдворнай драматургіі.

Раздзел 3. ДРАМАТУРГІЧНАЯ ТВОРЧАСЦЬ Ф. У. РАДЗІВІЛ: МАСТАЦКАЯ АДМЕТНАСЦЬ, УПЛЫВЫ, ПАЭТЫКА

Даследуючы драматычныя творы княгіні Радзівіл, большасць вучоных адзначаюць іх выключнасць (прычым пераважна з пеяратыўнай адзнакай), немагчымасць жанравай ідэнтыфікацыі і літаратурна-мастацкай класіфікацыі. Між тым пры аналізе любога літаратурнага феномена мінулых часоў вучоны павінен прытрымлівацца прынцыпу гістарызму, які «патрабуе, каб твор разглядаўся не ў ізаляцыі ад іншых з'яў літаратуры, мастацтва і рэчаіснасці, а ў суаднесенасці з імі, бо кожны элемент мастацтва з'яўляецца адначасова і элементам рэчаіснасці» (34.25). Развіваючы гэтую думку, акадэмік Ліхачоў пісаў: «Любы літаратурны твор ствараецца ў абставінах уздзеяння на яго рэчаіснасці, абумоўлены гэтай рэчаіснасцю – асобай аўтара, біяграфічнымі і гістарычнымі абставінамі, літаратурай свайго часу і літаратурным развіццём» (34.25–26). Літаратурнае развіццё Рэчы Паспалітай XVIII ст. адзначана моцным уплывам літаратуры Заходняй Еўропы, што звязана было як з асаблівасцямі палітычных умоў, так і са спецыфікай культурнага развіцця краіны. Прычым «зварот да заходнееўрапейскага мастацтва ў XVIII ст. быў дастаткова актыўны не толькі ў Польшчы і Беларусі, але і ў Расіі – гэтая тэндэнцыя для славян становіцца агульнай» (43.160). Пра гэта пісаў і Д. С. Ліхачоў, адзначаючы, што ў рускай літаратуры XVIII ст. «наступае паласа ўплыву Францыі і Германіі, а праз іх, пераважна, і іншых заходнееўрапейскіх краін» (33.12). Як і ў Расіі, у літаратуры Рэчы Паспалітай XVIII ст. «гэтыя сувязі нечакана і насуперак традыцыі набылі аднабаковы характар: мы напачатку больш сталі атрымліваць, чым даваць іншым» (33.13). Працэс засваення культурнай спадчыны Заходняй Еўропы пачаўся яшчэ з другой паловы XVII ст.: для пісьменнікаў Рэчы Паспалітай у гэтую эпоху характэрна было «запазычанне сюжэта, камбінацыя некалькіх чужых матываў, перавага вершаванай формы» (31.202). Тагачасныя пісьменнікі (асабліва непрафесіяналы) імкнуцца наследаваць найбольш аўтарытэтным узорам, у

той час як лінія на самастойнае стварэнне літаратурнага твора на аснове рэальных падзей застаецца надзвычай рэдкай з’явай. Гэтую тэндэнцыю А. Ліпатаў ахарактарызаваў як «факт эвалюцыі ад сапраўднасці да літаратурнай фікцыі, якая фарміруецца пад уплывам літаратурных і фальклорных павеваў, тэндэнцый, традыцый» (31.206). У рэчышчы менавіта такой эвалюцыі працякала драматургічная дзейнасць Ф. У. Радзівіл.

Зразумела, што падобнае становішча паслужыла грунтам для амаль усеагульнага прызнання творчасці княгіні неарыгінальнай. Адпаведна творы яе сталі расцэньвацца ў лепшым выпадку як прымітыўныя драматызацыі літаратурнага або фальклорнага матэрыялу, у горшым выпадку – як няўмелыя пераробкі больш дасканалых літаратурных узораў. Дзеля высвятлення сапраўднага становішча ў дадзеным пытанні варта звярнуцца да тэарэтычных літаратуразнаўчых распрацовак па праблеме ўплываў і запазычанняў у літаратуры.

Як вядома, з сярэдзіны XIX ст. у літаратуразнаўстве распрацоўваецца тэорыя вандроўных сюжэтаў, ля вытокаў якой стаяў нямецкі вучоны Т. Бенфей. Паняцце аб вандроўных сюжэтах, узнікшы першапачаткова ў межах фалькларыстыкі, атрымала ў далейшым больш шырокае тлумачэнне і стала універсальным паняццем у літаратуразнаўстве. Пра вандроўныя сюжэты пісалі такія рускія вучоныя, як А. М. Пыпін, В. В. Стасаў, Ф. І. Буслаеў, аднак найбольш грунтоўныя даследаванні ў галіне гістарычнай паэтыкі належаць А. М. Весялоўскаму і В. М. Жырмунскаму[39]. Адпраўным тэзісам тэорыі вандроўных сюжэтаў сталі словы А. М. Весялоўскага: «У памяці народа адкладаліся вобразы, сюжэты і тыпы, некалі жывыя, выкліканыя дзейнасцю вядомай асобы, якой-небудзь падзеяй, анекдотам, што абудзілі цікавасць, авалодалі пачуццём і фантазіяй. Гэтыя сюжэты і тыпы абагульняліся, уяўленне аб асобах і фактах магло заглохнуць, засталіся агульныя схемы і абрысы» (13.70). Праблема літаратурных запазычанняў атрымала новы аспект свайго вырашэння, што сфармуляваў А. М. Весялоўскі: «Запазычанне прадугледжвае сустрэчнае асяроддзе з матывамі або сюжэтамі, падобнымі да тых, якія прыносіліся з боку» (13.506).

Пры разглядзе тых ці іншых пытанняў, звязаных з літаратурнымі ўплывамі, гаворка ідзе ў першую чаргу пра спецыфіку мастацкай творчасці і паняцце арыгінальнасці ў еўрапейскай літаратуры. А. Ліпатаў

[39] Гл.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940; Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.

заўважае, што да XVIII ст. не існавала сучаснага паняцця арыгінальнасці ў дачыненні да фабулы, сюжэта, тыпаў, вобразнасці (гл.: 31.252). У эпоху Сярэднявечча выкарыстоўваліся біблейска-агіяграфічныя і рыцарска-экзатычныя матывы; у часы Адраджэння расце ўплыў антычных матываў, выкарыстоўваюцца таксама матывы сярэднявечнай літаратуры і фальклору. У эпоху барока і класіцызму пісьменнікі таксама запазычалі сюжэты з папярэдніх літаратурных эпох і твораў. Такая практыка была натуральнай і традыцыйнай, больш таго – тэарэтычна абгрунтаванай; аўтары нярэдка пазначалі крыніцы, якімі яны карысталіся. У эпоху класіцызму, як вядома, арыгінальнасць твора заключалася ў адметнасці ідэйна-эстэтычнай апрацоўкі вядомага сюжэта, а не ў яго стварэнні. Новае разуменне мастацкай арыгінальнасці прыходзіць толькі ў эпоху Асветніцтва, калі пануючай у літаратуры становіцца тэндэнцыя непасрэднага і дакладнага адлюстравання канкрэтнай нацыянальнай рэчаіснасці з уласцівым ёй каларытам, у тыповых для яе калізіях, з тыповымі для яе персанажамі.

Эпоха Асветніцтва дасягнула культурных межаў Рэчы Паспалітай пазней у параўнанні з краінамі Заходняй Еўропы – толькі ў другой палове XVIII ст. Драматургічная творчасць княгіні Радзівіл, такім чынам, працякала ў межах старой літаратурнай традыцыі, паводле якой зварот да знаёмых фальклорных, навелістычных або раманічных сюжэтаў быў калі не абавязковым, то, несумненна, пажаданым. У сваіх драматычных творах княгіня, якая была «хатняй», або, дакладней, «бібліятэчнай» пісьменніцай, выкарыстоўвала пры кампанаванні сюжэтаў багатыя здабыткі сусветнай мастацкай культуры. Верная жонка, клапатлівая маці і руплівая гаспадыня, княгіня Радзівіл для стварэння сюжэтаў сваіх п’ес перапрацоўвала пераважна той літаратурны матэрыял, які прадстаўляла для яе скампанаваная ёю самой бібліятэка нясвіжскага замка. Мальераўскую спадчыну, традыцыі італьянскага і французскага тэатра XVII–XVIII стст. Ф. У. Радзівіл засвойвала, хутчэй за ўсё, таксама пераважна кніжным шляхам. Таму адным з найбольш актуальных пытанняў дадзенай працы з’яўляецца пытанне аб крыніцах паходжання сюжэтаў п’ес Ф. У. Радзівіл. З гэтай праблемы лагічна выцякае і другая: высветліць ступень арыгінальнасці драматычных твораў княгіні, ступень прысутнасці ў іх «свайго» і «чужога», узровень перапрацоўкі таго ці іншага сюжэта. Другая, не менш важная задача пры вывучэнні асноўнага корпусу драматычных твораў Ф. У. Радзівіл – даследаванне іх ідэйна-мастацкіх асаблівасцяў, а таксама высвятленне адметнасцяў жанравай сістэмы нясвіжскай аўтаркі, аб’ектыўная ацэн-

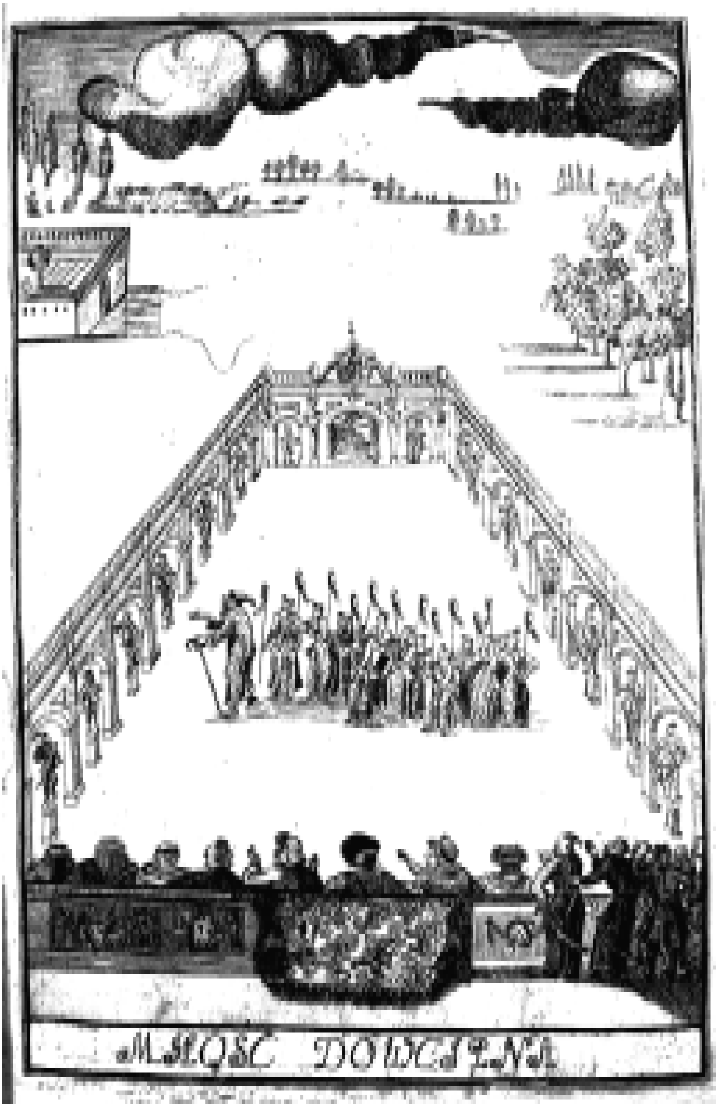
ка яе паэтычных здольнасцяў. З абсалютнай дакладнасцю ўсталёўваюцца крыніцы трох п'ес – тых, якія з'яўляюцца перапрацоўкамі камедый Ж. Б. Мальера. Таму мальераўская спадчына ў творчасці Ф. У. Радзівіл будзе прааналізавана ў асобным раздзеле, арыгінальныя ж камедыі, трагедыі і оперы нясвіжскай аўтаркі разглядаюцца ў храналагічнай паслядоўнасці, устаноўленай намі (гл.: Дадатак 1).

§ 1. Паэтычная авансцэна: крыніцы арыгінальных драматычных твораў

Пытанне аб сюжэтных крыніцах камедый, трагедый і опер Ф. У. Радзівіл разглядалі многія польскія вучоныя пачынаючы з У. Хамянтоўскага. У даследаваннях канца XIX – першай паловы XX ст. сустракаюцца асобныя меркаванні аб паходжанні таго ці іншага радзівілаўскага сюжэта, прычым з цягам часу колькасць крыніцавызначальных версій узрастае. Так, калі У. Хамянтоўскі ў 1870 г. называе магчымыя крыніцы толькі двух твораў, то С. Віндакевіч у 1921 г. – ужо чатырох. Першае грунтоўнае даследаванне крыніц твораў княгіні Радзівіл робіць у 1960 г. А. Штэндэр-Петэрсан (гл.: 152). Працягнуў і дапоўніў даследаванне дацкага славіста Ю. Кжыжаноўскі ў 1961 г. (гл.: 117). Аднак польскі вучоны толькі акрэслівае шляхі магчымых сюжэтных запазычанняў, не праводзячы шырокіх тэксталагічных сюжэтна-кампазіцыйных супастаўленняў.

У працах беларускіх вучоных пытанне аб крыніцах або не разглядаецца ўвогуле, або асвятляецца шляхам прамога запазычання з раней згаданага артыкула Ю. Кжыжаноўскага. З гэтага ж артыкула запазычае звесткі аб крыніцах твораў Ф. У. Радзівіл і Л. А. Сафронава, дапаўняючы іх заўвагамі аб сюжэтных паралелях у рускай літаратуры XVII–XVIII стст. (гл.: 60.86–87).

Становішча ў разглядзе пытання аб сюжэтных крыніцах ускладняецца яшчэ і тым, што польскія даследчыкі прапанавалі цэлы шэраг разнастайных версій па дадзенай праблеме, пры гэтым часта яны пярэчаць адна адной, а ў некаторых выпадках вызначаюцца яўнай памылковасцю. Ніхто з вучоных сур'ёзна не вывучаў пытанне аб ступені адаптацыі вядомага сюжэта або чужога тэксту. Таму ўзнікае неабходнасць, прааналізаваўшы і сістэматызаваўшы вынікі папярэдніх даследаванняў, звярнуцца да праблемы вызначэння крыніц яшчэ раз. Безумоўна, усе новыя меркаванні могуць быць толькі гіпотэзамі, бо пацвердзіць справядлівасць той ці іншай версіі (за выключэннем мальераўскіх адаптацый) змагла б толькі сама аўтарка.



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Дасціпнае каханне»

Крыніцу сюжэта першай камедыі Ф. У. Радзівіл ***«Дасціпнае каханне»*** не ўдалося ўстанавіць ніводнаму даследчыку. А. Мілер лічыць, што п'еса звязана з традыцыяй оперы Метастазіо, а таксама з барокавай пастаральнай драмай; акрамя таго, заўважае наяўнасць у п'есе рэфлексаў камедыі dell'arte (гл.: 127.30). Ю. Кжыжаноўскі зазначае, што «Дасціпнае каханне» мае характар пастаральнага балета (гл.: 118.21), непасрэдную ж крыніцу, на думку даследчыка, вызначыць цяжка. А. Штэндэр-Петэрсан лічыць камедыю арыгінальным, самастойным творам, бо заўважае ў ёй недахоп адзінства, падкрэслівае яе дваісты характар (гл.: 152.269). Пад дваістасцю маецца на ўвазе ўплыў двух драматургічных традыцый, адзначаных А. Мілерам.

Камедыя «Дасціпнае каханне» складаецца з двух актаў. Першы акт пэўнымі сюжэтнымі ходамі і персанажамі выяўляе найбольшую блізкасць да італьянскай камедыі масак dell'arte. Стары пастух Люцыдор выхоўвае 13 дарослых і свавольных дачок. У другой сцэне адбываецца камічная размова старога з Доктарам, які ў грубай іранічнай форме паведамляе яму праўду аб дрэнным стане яго здароўя (гл.: 1.22–23). Напалоханы набліжэннем смерці, стары кліча да сябе сваіх дачок, каб даць ім строгія настаўленні. Маладыя пастушкі, аднак, мала прыслухоўваюцца да маралізатарскіх пасажаў свайго бацькі: Філіда нават раздражнёна гаворыць: «Kością w gardle stoią takie napomnienia» (1.27), а Люцында дасціпна заўважае:

Ale sam iak był młody, y kochał y gadał,
Co większa choć miał żonę, z inszemi przesiadał (1.28).

Свавольніцы таемна клічуць да сябе 13 сваіх каханкаў-пастухоў, сярод якіх знаходзіцца і Арлекін. Менавіта ён выратоўвае каханкаў пры набліжэнні суровага бацькі: усе пастухі разам з Арлекінам уздымаюцца на пастаменты, што стаялі ля сцяны ў выглядзе статуй. Такім чынам, у першым акце камедыі выведзены аўтаркай тры тыповыя персанажы камедыі dell'arte: камічны стары (Pantalone), доктар-шарлатан (Dottore) і Арлекін (Arlecchino) – найбольш папулярны герой-«дзані» венецыянскага квартэта масак. Цікава, што ў XVIII ст., у перыяд найвышэйшага росквіту «comedie italienne», гэты персанаж пераўвасабляецца, атрымлівае пастаральныя ролі і нават ролі каханка (гл.: 41.93). У радзівілаўскім Арлекіне таксама праяўляюцца (хаця ў невялікай ступені) гэтыя ідылічныя настроі: ён двойчы дапамагае каханкам, а пасля другой сваёй удачы заахвочвае герояў да спеваў і весялосці:

Już to drugi raz słusznie wyprowadzam z biedy,
A Dziaduś pełen pracy, bolu i ohydy
Nieodważy się więcey przychodzić, więc para
Niechay każda zasiada, ty zaczniy ta, ra, ra (1.37).

Увесь першы, уласна камедыйны акт, як заўважае А. Штэндэр-Петэрсан, «грунтуецца выключна на кароткім забаўляльным інтэрмецца, на свабодным эпізадычным увядзенні Арлекіна» (152.272). На думку дацкага славіста, матыў пераўтварэння Арлекіна і іншых фігур у статуі не быў уласным вынаходніцтвам княгіні, а з'яўляецца тыповым матывам камедыі dell'arte. Вучоны прыгадвае камедыю «Arlecchino finto astrologo, bambino, statuae perequetto», пастаўленую ў Парыжы ў 1716 г., дзе гэты матыў выкарыстоўваецца (гл.: 152.272).

М. Шыйкоўскі лічыць камедыю «Дасціпнае каханне» перапрацоўкай нейкай італьянскай камедыі масак (гл.: 156.62), але не прыводзіць ніякіх доказаў. Адкуль жа магла запазычыць княгіня вобраз Арлекіна, які пераўтвараецца ў статую? А. Штэндэр-Петэрсан мяркуе, што княгіня магла бачыць падчас наведвання Варшавы славутага Арлекіна Бертольдзі ў падобнай ролі, што і паслужыла для яе ўзорам (гл.: 152.272). Аднак гэтая версія не пацвярджаецца, паколькі Андрэа Бертольдзі, а пазней яго сын Антоніо Бертольдзі выступалі ў каралеўскім тэатры ў другой палове 30-х – 40-я гг. (гл.: 166.81), калі княгіні ў Варшаве не было, тым больш што да 1748 г. акцёры выступалі ў асноўным у Дрэздэне. Хутчэй за ўсё, успрыняцце сюжэтнага матыву пераўвасаблення адбывалася не тэатральным шляхам. Не выключана, што падобны сюжэт пераказаў сваёй жонцы князь пасля чарговага наведвання каралеўскага двара. Так ці інакш, разглядаемая камедыя, асабліва яе першы акт, узнікла пад непасрэдным уплывам італьянскага камедыйнага мастацтва – такога, якім разумела яго паэтка.

У другім акце камедыі Ф. У. Радзівіл змяняе танальнасць: «салодкалюбоўны тон, які асабліва пераважае ў другім акце, рэзка супрацьстаіць усяму характару першага акта» (152.270). Цяпер гэта тыповая пастаральная драма накшталт тых, якія квітнелі на прыдворнай сцэне Рэчы Паспалітай часоў Уладзіслава і Яна Казіміра. Сапраўды, у камедыі «Дасціпнае каханне» дзейнічаюць пастухі і пастушкі, надзеленыя імёнамі, уласцівымі персанажам Феакрыта або Вяргілія: Тырсіс, Атыс, Клітандр, Лікаон, Філіс, Кларыда, Фларында, Люцында. «За выключэннем некалькіх імён, якія княгіня магла прыдумаць сама, большасць нагадваюць тыповыя пастуховыя імёны, якія сустракаюцца часткова

яшчэ ў Мальера… часткова ж таксама ва ўсіх французскіх і нефранцузскіх пастаральных драмах» (152.271). Вялікая колькасць дзеючых асоб у п’есе – каля 70 – дазваляла стварыць пышнае, яскравае, відовішчнае сцэнічнае дзеянне са шматлікімі балетнымі, вакальнымі, інструментальнымі ўстаўкамі. Аднак менавіта такая сцэнічная пышнасць і стракатасць была ўласціва пастаральнай драме Рэчы Паспалітай XVII ст. Так, драма Самуэля Твардоўскага «Дафніс – лаўровае дрэва» мела 38 дзеючых асоб, сярод якіх сустракаюцца імёны Кларында і Карыдон – тыя ж, што ў камедыі «Дасціпнае каханне». Магчыма, што падбор імён персанажаў сваёй п’есы нясвіжская аўтарка зрабіла не без уплыву драмы С. Твардоўскага. Гэтую п’есу, выдадзеную ўпершыню ў Любліне ў 1638 г., Ф. У. Радзівіл магла чытаць па кракаўскаму перавыданню 1702 г. (гл.: 89.531).

Яшчэ бліжэй сюжэтна да разглядаемай камедыі п’еса Ежы Любамірскага «Pastor fido» («Верны пастух»), апублікаваная ў 1694 г. У пераліках дзеючых асоб сустракаецца ўжо 5 агульных імён. У аснове сюжэта драмы Любамірскага – каханне пастуха Міртыла да німфы Амарылы (гл.: 89.282), а ў другім акце камедыі «Дасціпнае каханне» ўсе пастухі і пастушкі святкуюць вяселле Міртыла і Амарылы! Такое супадзенне ў імёнах галоўных герояў не можа быць выпадковым. Відавочна, што княгіня была знаёма з «Верным пастухом» (магчыма, па торуньскаму перавыданню 1722 г.; 89.283), хаця не стала запазычаць сюжэта п’есы.

Спалучэнне ў камедыі «Дасціпнае каханне» «арлекініяды» ў першым акце з любоўна-пастаральнымі сцэнкамі другога акта А. Штэндэр-Петэрсан лічыць нематываваным і называе гэта «няўдалай спробай княгіні надаць пастаральнай ідыліі камічнае адценне» (152.273). Успомнім, аднак, што амаль усе п’есы княгіні былі цесна звязаны з музыкай, спевамі і танцамі. У камедыі «Дасціпнае каханне» дзеючыя асобы, напэўна, і былі разбітыя на 13 сіметрычных пар з мэтаю ўвядзення вакальна-харэаграфічных нумароў. Большасць іх прадстаўлена ў другім акце, і жанр пастаральнай драмы даваў найбольшыя магчымасці для аздаблення п’есы падобнымі сцэнамі. «Прывіўка» ж камедыяй dell’arte надавала дынамізму, разбаўляла традыцыйную зацягнутасць пастаральнай драмы.

Такім чынам, непасрэднай сюжэтнай крыніцы камедыі «Дасціпнае каханне» ўстанавіць не ўдалося. Гэта дазваляе меркаваць, што сюжэт п’есы – арыгінальны, аўтарства яго належыць самой княгіні. Пацверджаннем таму можа быць і наяўнасць у п’есе сімвалічнай лічбы 13 (13 пар пастухоў і пастушак). Гэтая лічба мела выключнае значэнне для

княгіні Радзівіл: пастаноўка камедыі была прымеркавана да 13 чэрвеня – дня нараджэння князя, ды і сама аўтарка нарадзілася 13 лютага. Аўтабіяграфізм праступае і ў адным з эпізодаў п’есы, калі ў тэксце рэплікі Восені аўтарка ўжывае гульню слоў. Падаючы князю кошык з фруктамі, Восень гаворыць:

> Ja także poźna pora, składam do twey dłoni
> Frukt Wiśniowy z Leszczyny, z Owocem Jabłoni,
> Smakuy, y przyimiy te dary, ktore daię mytem.
> Baw się wieki z Wisieńką, serca apetytem (1.54).

«Фрукт Вішнёвы з Ляшчыны» і «Вішанька» – нішто іншае, як сама княгіня Францішка, дачка Януша Вішнявецкага і Тэафілі Таіды з Ляшчынскіх.

Трагедыя ***«Справа Боскай наканаванасці»*** распачынае шэраг п’ес княгіні, якія ўяўляюць сабою драматызацыю казачных сюжэтаў. У R1 пазначана, што гэтая п’еса была «скампанавана і рэпрэзентавана Тэафіляй і Каралінай (Катажынай), князёўнамі Радзівіл» (цыт. па: 127.31). З гэтых слоў можна зрабіць дапушчэнне, што дочкі падказалі матцы для творчага выкарыстання тэму з вядомай байкі аб праўдамоўным люстэрку ў руцэ мачахі. М. Шыйкоўскі зазначае, што твор нагадвае гісторыі «пра Астольфаў і Банялукаў»[40]; такім прыпадабненнем даследчык уводзіць п’есу ў кола фантастычна-гераічна-любоўна-рыцарскай літаратуры XVII – першай паловы XVIII ст. (гл.: 156.63). С. Віндакевіч лічыць, што Ф. У. Радзівіл па просьбе дачок апрацавала дзіцячую казку накшталт «Папялушкі» (гл.: 169.77). Гэтае меркаванне аспрэчвае А. Штэндэр-Петэрсан, які з упэўненасцю адносіць п’есу да жанру казачнай драмы, паколькі яна ўяўляе сабой драматызацыю казачнага матыву са «Снягурачкі» (гл.: 152.258). Відавочна, што дацкі славіст мае тут на ўвазе вядомую ў Заходняй Еўропе казку, якая ў некаторых зборніках (напрыклад, братоў Грым) сапраўды мае назву «Снягурачка» (гл.: 11.162–167). Г. Барышаў, гаворачы пра паходжанне крыніцы сюжэта трагедыі «Справа Боскай наканаванасці», называе казку «Прынцэса ў крыштальнай труне», якая была апрацавана Ш. Перо і ў 1697 г. увайшла ў зборнік «Казкі матулі гускі» пад назваю «Заснуўшая прыгажуня» (гл.: 7.114). У дадзеным выпадку вучоны праяўляе недаклад-

[40] Астольф і Банялука – галоўныя героі папулярных у Рэчы Паспалітай XVII ст. галантна-куртуазных аповесцей.

Гравюра М. Жукоўскага да трагедыі «Справа Боскай наканаванасці»

насць, паколькі народная казка «Прынцэса ў крыштальнай труне» і «Заснуўшая прыгажуня» Ш. Перо – два розныя творы і, акрамя матыву заснуўшай прыгажуні, іх нішто больш не аб'ядноўвае (гл.: 49.23–59).

Ю. Кжыжаноўскі набліжае магчымую крыніцу да айчыннай глебы і называе папулярную ў Рэчы Паспалітай казку пра «каралеўну Снягурачку» або «каралеўну ў шкляной труне» (118.20). Працягваючы ланцуг крыніцазнаўчых росшукаў, зазначым, што падобны казачны сюжэт сустракаецца і ва ўсходнеславянскім фальклоры, пераважна пад назваю «Чароўнае люстэрка» (гл.: 63.709). Зафіксавана 27 рускіх варыянтаў гэтага сюжэта, 23 украінскіх і 4 беларускіх. Адзін з рускіх варыянтаў паслужыў сюжэтаўтваральнай крыніцай пушкінскай «Казкі пра мёртвую царэўну і сямёра асілкаў». Аднак многія даследчыкі адзначалі таксама блізкасць гэтай казкі Пушкіна да заходнееўрапейскай традыцыі (гл.: 25.94–98).

Якая з мадыфікацый гэтага сюжэта – айчынная ці заходнееўрапейская – зрабіла найбольшы ўплыў на сюжэт разглядаемай трагедыі? Лягчэй за ўсё будзе зрабіць выснову, абапіраючыся на аналіз сюжэтных схем розных казак. Аналіз праводзіцца на падставе сюжэтапараўнальнай табліцы (гл.: Дадатак 4).

Супастаўленне сведчыць на карысць больш цеснай сувязі радзівілаўскага сюжэта з сюжэтам беларускай казкі. Супадзенне назіраецца як на ўзроўні асобных дэталяў (пярсцёнак, заснуўшая каралеўна на дрэве, паляванне каралевіча), так і на ўзроўні персанажаў (увядзенне ролі бацькоў (маці) каралевіча), а таксама на ідэйна-мастацкім узроўні (у канцы адсутнічае матыў помсты, а Ф. У. Радзівіл уводзіць у фінал матыў пакаяння). Разам з тым княгіня падвяргае фальклорны сюжэт значнай перапрацоўцы: дванаццаць асілкаў замяняюцца на пустэльніка – тыповага персанажа школьнай драмы; кожнага з галоўных герояў аўтарка надзяляе слугамі-«канфідэнтамі», вобразы якіх увогуле тыповыя для яе драматычных твораў. Імя канфідэнткі Юліі – Зянобія – аўтарка запазычыла, напэўна, з оперы П. Метастазіо «Добрая жонка Зянобія», якая ставілася на сцэне езуіцкага тэатра Рэчы Паспалітай у 40-х гг. XVIII ст. (гл.: 91. IV. 595–650).

Наіўную чароўную фабулу народнай казкі Ф. У. Радзівіл напаўняе маралізатарскім пафасам. У самым пачатку п'есы яна ўзмацняе трагізм, замяніўшы казачную мачаху на родную матку. На працягу ўсёй трагедыі розныя персанажы асуджаюць Алімпію за яе бессардэчнасць: Баба (1.65), Пустэльнік (1.67), Антыохус (1.74). П'еса становіцца ілюстрацыяй аднаго з цэнтральных матываў творчасці княгіні: усё, што адбы-

ваецца ў свеце – гэта справа Боскай наканаванасці. У адпаведнасці з гэтай думкай каралеўна не просіць Бабу, якая прывяла яе ў лес, пакінуць ёй жыццё, як гераіня нямецкай казкі просіць аб гэтым паляўнічага. Сама Баба прыходзіць да адпаведнай высновы, якую ўнушае ёй Бог:

> Coż to iest? Iakąś trwogę y żal sercu nurzę,
> Przeciw Prawu Boskiemu, przeciwko naturze,
> Mdłę zabiiać Dziecinę, niewinną krew sączyć,
> Czy takie Boskie dziło?.. (1.65).

У п’есе Ф. У. Радзівіл фальклорная Баба-чараўніца распадаецца на два асобныя персанажы[41], і вобраз Бабы, такім чынам, набывае станоўчыя рысы: яна выступае ўжо не ў ролі злачынцы, а ў ролі ахвяры, пакорлівай службіткі, якая выконвае жорсткія загады каралевы. Таксама паводле разглядаемай п’есы Юлію абудзіла ад чароўнага сну маці каралевіча Антыохуса – Талестрыс, і, напэўна, тое, што выратаванне зыходзіла ў дадзеным выпадку ад жанчыны – адна з канкрэтных ілюстрацый агульнай аўтарскай канцэпцыі з яе апалогіяй і ўслаўленнем жанчыны.

Вобраз Юліі, як і ў народнай казцы, рэзка супрацьпастаўлены вобразу Алімпіі. Але ў радзівілаўскай п’есе гэтае супрацьпастаўленне набывае яшчэ большую завостранасць, бо дабрачыннасць Юліі не мае ніякіх межаў: у адрозненне ад фальклорнай крыніцы, дзе спачатку адбываецца вяселле, а потым каралеўна прыязджае да бацькоў, у п’есе «Справа Боскай наканаванасці» Юлія лічыць неабходным запрасіць маці на вяселле, для чаго адпраўляе да яе пасла Клеона. Як і ў наступных сваіх творах, тут Ф. У. Радзівіл увасабляе ідэю аб тым, што любы шлюб павінен быць блаславёны бацькамі. Княгіня пераасэнсоўвае чароўную казку, і ў яе трагедыі цэнтральнае месца займае не люстэрка, здольнае размаўляць[42], а жорсткая, бязбожная матка, якая страчвае знешнюю прыгажосць за тое, што становіцца душэўнай пачварай.

У камедыі ***«Каханне – зацікаўлены суддзя»*** Ф. У. Радзівіл узнаўляе гісторыю траянскага каралевіча Парыса ад яго нараджэння да прыезду

[41] Дарэчы, сама аўтарка прыйшла да такога расшчаплення фальклорнага вобраза не адразу: у R1 у пераліку дзеючых асоб Чараўніца як асобны персанаж яшчэ адсутнічае, яна з’яўляецца толькі ў R2 (гл.: Дадатак 2).

[42] Я. Савінскі, напрыклад, характарыстыку гэтай п’есы Ф. У. Радзівіл абмежаваў адной фразай: «Аўтарка ўводзіць люстэрка, якое размаўляе» (гл.: 146.61).

Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя»

ў Трою з чароўнай Аленай. Цыкл старажытнагрэчаскіх міфаў, у якіх падавалася гісторыя Траянскай вайны, з антычных часоў карыстаўся вялікай папулярнасцю. Розныя эпізоды гэтага цыкла атрымалі літаратурна-мастацкую апрацоўку ў творах грэчаскіх і рымскіх паэтаў. У еўрапейскай драматургіі новага часу найбольш дасканала распрацоўваюцца авантурна-куртуазныя эпізоды траянскага міфа: суд Парыса, яго падарожжа ў Спарту, выкраданне Алены. Пачынаючы з XVI ст. сюжэты, заснаваныя на гэтых эпізодах, трапляюць на сцэну прыдворнага тэатра Рэчы Паспалітай. У лютым 1522 г. на каралеўскай сцэне ў кракаўскім Вавельскім замку была пастаўлена п’еса нямецкага гуманіста Якуба Лёхера на лацінскай мове «Judicium Paridis de pomo aureo» («Суд Парыса аб залатым плодзе»). На прадстаўленні прысутнічалі кароль Жыгімонт I і каралева Бона са шматлікімі прыдворнымі (гл.: 171.1.5). У 1542 г. у Кракаве была надрукавана ананімная драма «Суд Парыса, каралевіча Траянскага» – па сутнасці, польскамоўная адаптацыя п’есы Я. Лёхера.

У 1578 г. адзін з эпізодаў траянскага міфа апрацаваў Ян Каханоўскі ў сваёй драме «Адмова грэчаскім паслам». Хаця п’еса Каханоўскага, таксама як і п’еса Ф. У. Радзівіл, была разлічана на гледача з арыстакратычнага асяроддзя, відавочна, што аніякай сюжэтнай сувязі паміж двума творамі няма: драма Каханоўскага пачынаецца з таго эпізоду (прыбыццё ў Трою грэчаскіх паслоў), якім завяршаецца камедыя княгіні Радзівіл. У 1636 г. у Віленскім замку каралю Рэчы Паспалітай Уладзіславу IV была паказана п’еса, якая называлася «Ідылія, або П’еса аб выкраданні Алены». Праз два гады па заказу караля прыдворны капельмайстар М. Скакі напісаў музычную драму «Il ratto di Helena» («Выкраданне Алены») на лібрэта В. Пучытэлі (гл.: 171.1.12). Адна з апошніх (перад княгіняй Радзівіл) апрацовак сцэны суда Парыса прадстаўлена ў рыбалтоўскай «Трагедыі аб польскім Сцылюрусе» (1604) Я. Юркоўскага (гл.: 89.213), аднак у гэтай п’есе сцэна суда – толькі адно з сюжэтных адгалінаванняў, і таму «Трагедыя…» не можа разглядацца ў якасці крыніцы сюжэтнага запазычання.

Параўнаем сюжэт камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» з сюжэтамі названых п’ес, прадстаўленых на сцэне прыдворнага тэатра Рэчы Паспалітай, у якіх распрацоўваецца адпаведны эпізод траянскага міфа: «Суд Парыса» Я. Лёхера і «Выкраданне Алены» В. Пучытэлі. Першая з гэтых п’ес у жанравых адносінах уяўляе сабою маралітэ і пачынаецца з таго, як на нарадзе алімпійскіх багоў Дыскордыя кідае залаты яблык з надпісам «Найпрыгажэйшай». Парыс, заклікан ў якасці суддзі,

прысуджае яблык Венеры за абяцанне атрымаць цудоўную Алену. Парыс выкрадае Алену ў Менелая, і гэта становіцца прычынай Траянскай вайны (89.278). Сюжэт радзівілаўскай п’есы пачынаецца з нараджэння Парыса, да таго ж няма ніякага падабенства ў складзе дзеючых асоб разглядаемых твораў: у драме Лёхера дзейнічаюць Меркурый, Ганімед, Купідон, Менелай і іншыя персанажы, якіх няма ў камедыі Ф. У. Радзівіл; з другога боку, Я. Лёхер не ўвёў у сваю п’есу вобраз німфы Эноны, які ў камедыі нясвіжскай аўтаркі займае важнае месца.

Параўнанне з італамоўнай п’есай дае яшчэ менш падстаў для меркаванняў пра наследаванне. У оперы В. Пучытэлі ўвогуле адсутнічае сцэна Парысава суда, а распавядаецца пра падарожжа траянскага каралевіча ў Грэцыю нібыта з мэтаю адшукання сястры Прыама. Такая версія прыдворнага лібрэтыста адпавядае міфалагічнай аснове, але не супадае з інтэрпрэтацыяй Ф. У. Радзівіл.

Праведзены аналіз дазваляе зрабіць выснову, што Ф. У. Радзівіл карысталася ў якасці першакрыніцы непасрэдна міфалагічным матэрыялам. Несумненна, што засваенне яго адбывалася праз лацінамоўнае выданне міфа або нейкі лацінамоўны твор, аб чым сведчаць лацінскія формы імён большасці багоў, ужытыя аўтаркай (Pallas, Wenus, Juno), а таксама напісанне імя лясной німфы праз лацінскі дыфтонг «oe» – Oenona.

Ф. У. Радзівіл даволі свабодна абыходзіцца з міфалагічным матэрыялам: па-свойму трактуе асобныя падзеі, кампануе сюжэт, змяняе імёны герояў. Так, п’еса пачынаецца з таго, што Гекуба расказвае канфідэнтцы, а потым Прыаму свой жудасны сон. Тыя раяць ёй звярнуцца да Касандры, якая, па іх словах, «кемлівая ў прароцтвах». Ужо гэтая першая прэзентацыя антычнага сюжэта пярэчыць міфалагічнай аснове. Згодна з міфам, да слоў Касандры ніхто не прыслухоўваўся: Апалон, якому яна адмовіла ў каханні, зрабіў так, што яе прароцтвы не прымаліся на веру (гл.: 18.465). Міфалагічны ж Прыам звярнуўся за тлумачэннем сну да свайго сына-вешчуна Эсака (гл.: 17.469). Далей, па п’есе «Каханне – зацікаўлены суддзя», Прыам даручае канфідэнту Арэсту забіць немаўлятка, але Гекуба не дазваляе гэтага і патаемна загадвае пастуху Фаўстыну гадаваць свайго сына. Па міфу ж, забойства дзіцяці было даручана пастуху Агелаю, які потым і выгадаваў яго (гл.: 18.470). Як заўважае Г. І. Барышаў, «трагічны пафас міфа аўтар пераводзіць у даволі бяскрыўдны бытавы план «ідэальных адносін», якія павінны былі панаваць, на яе думку, у сем’ях патрыцыяў» (7.119).

Нясвіжская аўтарка выразіла ў сваёй п’есе новае, «арыстакратычнае» разуменне сутнасці траянскага міфа, па-новаму расставіла акцэнты.

Яна поўнасцю рэабілітуе Парыса і Прыама, у той час як папярэдняя літаратурна-драматычная традыцыя разглядала іх як адмоўных персанажаў, што адступіліся ад волі багоў. Менавіта такое разуменне траянскіх падзей выражана, напрыклад, у польскай камедыі першай паловы XVII ст. «Негрыцянская каралеўна Андрамеда» (гл.: 91.IV.183–184).

Даволі вялікая ўвага надаецца ў п'есе адной з пабочных ліній траянскага міфа – адносінам Парыса і Эноны. Бадай, упершыню пасля Авідзія вобраз другараднай гераіні траянскага міфа Эноны атрымлівае глыбокую псіхалагічную распрацоўку. Пазбаўлены міфалагічнай статычнасці ў п'есе Ф. У. Радзівіл і вобраз Алены. На першае прызнанне Парыса ў каханні (акт VI, сцэна II) яна адказвае абурэннем, але вельмі хутка здаецца і забываецца пра абавязкі жонкі. Ужо ў чацвёртай сцэне Алена прызнаецца канфідэнткам Этры і Клімене ў тым, што ў яе сэрцы адбываецца барацьба паміж каханнем да траянскага каралевіча і маральным абавязкам. Менавіта канфідэнткі ўпэўніваюць Алену прыслухацца да голасу сэрца, «адпусціць лейцы інстынкту». У словах Клімены адчуваецца ўплыў ідэалогіі сентыменталізму, русаісцкага культу пачуццёвасці. Ф. У. Радзівіл адыходзіць ад сярэднявечнай і рэнесансавай трактоўкі вобраза Алены, калі, згодна з патрабаваннямі хрысціянскай маралі, яна лічылася распусніцай. Княгіня ж у дадзеным выпадку наследуе хутчэй традыцыю антычнай драматургіі ў адносінах да Алены. Так, яшчэ Эўрыпід у трагедыі «Алена» даводзіў, што царыца Спарты ніколі не здраджвала свайму мужу, бо ў Трою Парыс прывёз толькі прывід Алены, сама ж яна была перанесена ў Егіпет. Ф. У. Радзівіл не разглядае ўчынак Алены як здраду і злачынства, бо, паводле камедыі, яна становіцца жонкаю Парыса, годнай і вартай яго каралеўскага трону. Вось чаму і Гекуба, і Прыам у камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» так ветліва сустракаюць «нявестку», а Прыам з гатоўнасцю прымае ваенны выклік Менелая. На думку княгіні, жыхары Трoі адстойвалі ў вайне не толькі свабоду радзімы, але таксама годнасць і гонар сваёй каралеўскай дынастыі.

Ф. У. Радзівіл па-новаму трактуе і вобраз Парыса. У сцэне суда Парыса Венера, паводле міфа, доўга спакушала траянскага каралевіча, прываблівала яго дзеля таго, каб упэўніць аддаць перавагу ёй (гл.: 18.471). У п'есе ж «Каханне – зацікаўлены суддзя» Парыс даволі хутка прымае рашэнне, прычым дзейнічае свядома і нават тлумачыць прычыну свайго прысуду. Ён лічыць, што мусіў бы баяцца асуджэння багоў,

> Gdybym fortuną, albo cnotą przekonany,
> Oddał iabłko dla władzy, rozumu potęgi (1.111).

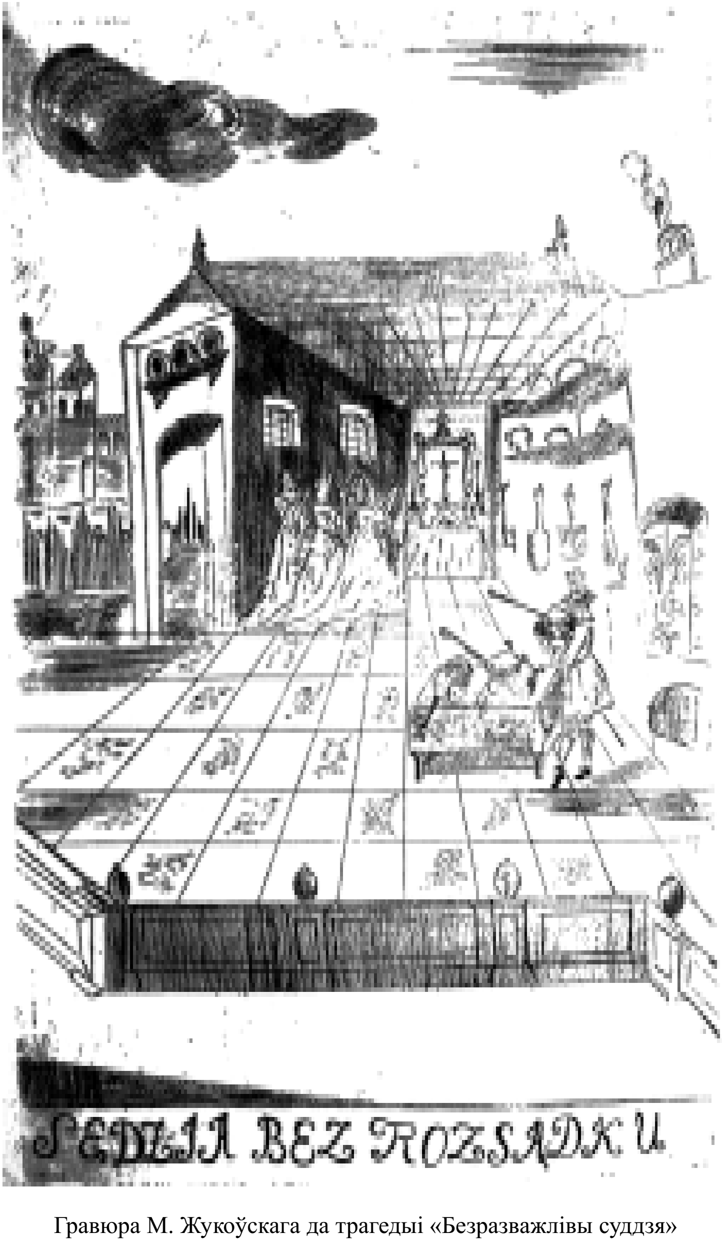
«Omnia vincit amor, et nos cedamus amori» – гэтым запаветам славутага Вяргілія кіруецца радзівілаўскі герой. Назва п’есы адпавядае аўтарскай канцэпцыі: сапраўды, каханне не можа быць аб’ектыўным суддзёю. Уражлівы Парыс падпарадкоўваецца загадам сэрца, і таму не звяртае ўвагі ні на разважлівую мудрасць (якую прапаноўвала Афіна-Палада), ні на багацце і ўладу (што абяцала Юнона), а прымае падарунак прывабнай Венеры, не думаючы аб магчымых трагічных наступствах.

Новую інтэрпрэтацыю атрымлівае і падарожжа Парыса ў Грэцыю. Паводле міфа, траянскі царэвіч збіраецца ў дарогу дзеля вызвалення сястры Прыама Гесіоны з патаемнай надзеяй завалодаць у Спарце абяцанай Аленай (гл.: 18.472). Радзівілаўскі Парыс нібыта зусім забываецца пра падарунак Венеры: ён выпраўляецца ў далёкае падарожжа для таго, каб у цывілізаваных краінах атрымаць адукацыю. Каралевіч саромеецца сваёй непісьменнасці і гаворыць пра гэта брату Гектару:

Jam w lesie wychowany bez nauk ćwiczenia:
Ni Pisma, ni słow pięknych nie mam ułożenia;
Nieumiem biegłych sensow wymowney ozdoby,
Ni maniery, ni kształtu Krolewskiey osoby,
Y iakże nieukowi tak mieszkać przy Dworze,
Spraw polor, spraw przeyzrzenie Bracie moy Hektorze (1.120).

У гэтыя радкі Ф. У. Радзівіл укладвае ў першую чаргу павучанне для сваіх дзяцей, а ў больш шырокім плане такое пераасэнсаванне міфа можна разглядаць як вынік уплыву ідэалогіі Асветніцтва з яе культам навукі і адукацыі.

У аснове сюжэта п’есы ***«Безразважлівы суддзя»*** ляжыць гісторыя хрысціянскіх сясцёр-пакутніц часоў імператара Дыяклецыяна – Агапіі, Хіоніі і Ірыны. Гэты агіяграфічны сюжэт атрымаў сцэнічнае ўвасабленне яшчэ задоўга да княгіні Радзівіл – у п’есе «Дульцыцій» лаціна-нямецкай паэткі Гратсвіты Гандэрсгеймскай (935–980). Аднак дадзены твор не стаў крыніцай сюжэтнага запазычання для нясвіжскай аўтаркі. Гэта даказаў яшчэ Ю. Кжыжаноўскі (гл.: 118.14–16). Сапраўды, адрозненне выяўляецца ўжо ў тым, што аднаго з галоўных персанажаў дзве аўтаркі называюць па-рознаму: у Гратсвіты гэты Дульцыцій, а у Ф. У. Радзівіл – Дульцый. З «аргумента» п’есы Гратсвіты (у польскім перакладзе з лацінскай мовы Ю. Кжыжаноўскага) вынікае, што сярэднявечная аўтарка апрацавала толькі заключную частку агіяграфічнага



Гравюра М. Жукоўскага да трагедыі «Безразважлівы суддзя»

падання: эпізоды з Дульцыціем і з Сізініем (гл.: 118.15); у трагедыі «Безразважлівы суддзя» першы з гэтых эпізодаў падаецца толькі пачынаючы з пятай сцэны трэцяга акта. Таксама і тэксталагічнае супастаўленне яскрава сведчыць пра адсутнасць адзінства паміж дзвюма п’есамі[43]. Значыць, Гратсвіта і княгіня Радзівіл карысталіся адной крыніцай – агіяграфічным паданнем. Ю. Кжыжаноўскі на аснове супастаўлення тэкстаў гэтага жыцця ў розных агіяграфічных зборніках прыйшоў да высновы, што Ф. У. Радзівіл карысталася тым варыянтам, які змешчаны ў зборніку «Nowe żywoty świętych» (Каліш, 1736) езуіта С. Велавейскага (гл.: 118.17). Княгіня творча, па-мастацку перапрацавала прагматычны матэрыял жыцця з мэтай надання яму сапраўднай драматычнасці. Пры параўнанні кананічнага тэксту жыцця (64) з тэкстам трагедыі яскрава праступаюць этапы аўтарскай работы па перапрацоўцы агіяграфічнага матэрыялу. Супастаўленне тэкстаў прыводзіцца ў сюжэтапараўнальнай табліцы (гл.: Дадатак 5).

Пры перапрацоўцы агіяграфічнага сюжэта Ф. У. Радзівіл апускае паведамленне пра прапаведніка Хрысагона, закатаванага Дыяклецыянам, а таксама пра святую Анастасію і нават пра бацьку трох сясцёрпакутніц Заіла. Тым самым аўтарка звужае сюжэтную прастору п’есы, ставячы сваіх галоўных гераінь у цэнтр увагі. Г. Барышаў слушна заўважае, што ў трагедыі «акцэнт рабіўся на велічнасці і мужнасці духу, які не змаглі скарыць ні ўгаворы змяніць рэлігію, ні катаванні і прыніжэнні» (7.121). Сапраўды, паводле жыцця, Агапія, Хіонія і Ірына загадзя ведалі пра свой лёс, бо іх бацька Заіл атрымаў у сне прадказанне ад Хрысагона (гл.: 64.226). Св. Анастасія, прыйшоўшы ў дом Заіла, «правяла з імі адну ноч, шмат размаўляючы з імі аб выратаванні душы, і, гаворачы словы, напоўненыя Боскай любові, імі ж узбуджала іх устаць мужна за Хрыста, жаніха свайго, да крыві» (64.226). Калі ж Дыяклецыян пасля размовы з сёстрамі загадаў кінуць іх за краты, св. Анастасія адведала іх тут, каб суцешыць і падтрымаць. Адсутнасць святой Анастасіі ў трагедыі «Безразважлівы суддзя» ўзвялічвае ўчынак трох сясцёр, узводзіць яго на вышэйшую ступень подзвігу, які быў здзейснены імі без чыёй-небудзь падтрымкі ці парады – адно з імкнення годна паслужыць свайму Богу.

Жыццё Агапіі, Хіоніі і Ірыны перадусім магло зацікавіць княгіню тым, што галоўныя дзеючыя асобы тут – жанчыны, узвелічэнню і паэ-

[43] Параўн., напрыклад, два ўрыўкі: «Дульцыцій», сцэны 2–5 (гл: 51.85–87) і «Безразважлівы суддзя», акт III, сцэны 5–12 (1.157–163).

тызацыі якіх прысвечана ўся драматургічная творчасць аўтаркі. Аднак таксама гэтае жыціе магло прыцягнуць яе ўвагу наяўнасцю ў ім дыялогаў – першапачатковага элемента любой драмы. Два з гэтых дыялогаў Ф. У. Радзівіл перадала ў сваёй п’есе амаль даслоўна, дапоўніўшы толькі па неабходнасці, metrae causa. Падабенства ўрыўкаў выяўляецца пры іх супастаўленні (гл. тэкстапараўнальную табліцу ў Дадатку 5).

З выдатным пісьменніцкім майстэрствам аўтарка драматызуе апавядальныя эпізоды жыція. Яна ўводзіць шэраг новых сцэн і персанажаў. Так, у трагедыі княгіні першы допыт сёстрам учыніла царыца, якая патаемна спачувала хрысціянам. Менавіта яна, жанчына (як і заўсёды ў драмах Ф. У. Радзівіл), аказваецца самай мудрай у гэтай п’есе, таму і моўныя характарыстыкі яе пазбаўлены негатыўнай афарбоўкі. Наадварот, у рэпліках катаў – цара, яго слугі, Сізінія – прысутнічае лаянкавая лексіка, калі яны звяртаюцца да пакутніц: «zuchwała/przeklęta iędzo», «brzydkie larwy», «wyuzdana gębo», «niebożnice», «zuchwałe wszetecznice». Нездарма А. Штэндэр-Петэрсан быў уражаны дзіўным суседствам у творы патэтычнай прамовы з выключна грубымі выразамі (гл.: 152.259).

Неадназначна трактуецца ў трагедыі «Безразважлівы суддзя» вобраз Дульцыя. Калі ў п’есе Гратсвіты гэта адназначна гратэскны персанаж, то ў п’есе Радзівіл некаторыя маналогі гэтага героя не пазбаўлены лірызму. Брыдкі агіяграфічны распуснік нагадвае тут хутчэй няўдалага героя-каханка, які пакутуе з-за нераздзеленага пачуцця. Уся шостая сцэна ў ІІІ акце прысвечана любоўнай споведзі Дульцыя, поўнай высокага рамантычнага настрою. Перажываючы тыповы для закаханага канфлікт паміж розумам і пачуццём («walczy rozum z miłością»), Дульцый спавядаецца сам перад сабой:

Buiałem w swey swobodzie, iak motyl w swym locie,
Lepiąc się z kwiatu na kwiat, w zioł się żywić cnocie,
Dziś na krzak trafiam roży, ktora pełna ości,
Cierniem kole, a kryie iad lustrem piękności (1.158–159).

А. Штэндэр-Петэрсан слушна заўважае, што Дульцый адыгрывае ў гэтай гісторыі «высокую рамантычную ролю» і што звар’яцеў ён, паколькі не змог выратаваць сясцёр ад вернай смерці (гл.: 152.259).

Характарызуючы галоўных гераінь, княгіня Радзівіл перадусім звяртае ўвагу на «ўнутраны», духоўны аспект іх святасці. Дзеля гэтага яна ўводзіць у п’есу разгорнутыя маналогі Агапы, Хіоніі і Ірэны, з якіх

яскрава вынікае глыбокая дасведчанасць сясцёр у пытаннях тэалогіі і іх глыбокая перакананасць у сваёй праваце. Зразумела, што гэтымі глыбокімі ведамі надзяліла іх сама аўтарка, якая была «ашчасліўлена рэдкай, амаль непараўнальнай памяццю ў Канонах або правах святых касцельных» (1.13). Да гэтага можна дадаць яшчэ і асаблівы талент княгіні як інтэрпрэтатара хрысціянскага веравучэння, выкладзенага ў трагедыі ў паэтычнай форме. Так, у першай сцэне трэцяга акта сёстры каратка выказваюць перад царыцай сваё спавяданне веры: Агапа распавядае пра стварэнне Богам свету, пра першых людзей і іх грэхападзенне; Хіонія паведамляе аб з'яўленні Ісуса Хрыста, тлумачыць траістую сутнасць Бога; Ірэна, дапаўняючы Хіонію, гаворыць пра здрадніцтва Іуды, пра пакуты Хрыста. Гэты своеасаблівы аналаг «Прамовы філосафа» з «Аповесці мінулых гадоў» завяршаецца словамі:

Kto tylko z mocną wiarą gruntuie się w cnoty,
Doydzie chwały Niebieskiey, y tych łask istoty (1.153).

Падкрэсліваючы духоўную святасць трох пакутніц, аўтарка значна менш увагі, чым аўтар жыція, надае апісанню цудаў. У п'есе апісваецца толькі адзін факт цудатварэння: калі па загаду Дульцыя воіны намагаюцца распрануць сясцёр, то адзенне прырастае да іх скуры (акт III, сцэна 14). З'яўленне ж у канцы анёлаў, якія ратуюць Ірэну, успрымаецца, бадай, не як цуд, а як праява Боскай міласэрнасці да сваёй вернай служкі. Напэўна, княгіня не хацела перагружаць сваю надзвычай сур'ёзную п'есу, пастаўленую падчас вялікага посту, шматлікімі цудамі, якія маглі адцягваць увагу гледача і зніжаць патэтычную танальнасць дзеяння.

Дзеля супрацьпастаўлення рэлігійных светапоглядаў трох пакутніц і іх карнікаў аўтарка строга рэгламентуе ўжыванне найменняў і эпітэтаў багоў. Язычніцкія багі для сясцёр – гэта толькі «бажкі», «балваны», язычніцтва для іх – «балвахвальства». Імя Юпітэра ўжывае толькі адзін раз Агапа для супрацьпастаўлення яго Ісусу Хрысту (гл.: 1.168). Карнікі ж прыроўніваюць веру хрысціянак да «злых збродняў», «фальшы», «чарнакніжніцтва». Сізіній заклікае сясцёр упасці перад вобразам «зацнага Юпітэра», а потым пагражае Ірэне ганебным пакараннем, «пакуль Парка не дапрадзе да канца сваёй ніці» (1.172). Язычнік Дульцый прыпадабняе прыгожых сясцёр да Венеры. Такім прыёмам «развядзення» боскіх найменняў у рэпліках персанажаў аўтарка больш выпукла выяўляе галоўны канфлікт твора – супрацьстаянне мужных пакутніц-хрысціянак язычнікам.

Пры перадачы дыялогаў аўтарка імкнецца ўзнавіць абставіны натуральнай жывой гаворкі. Так, у другой сцэне другога акта рэпліка Тыбурцыя абрываецца словамі Хіоніі:

Tyburcyusz:
Obaczy zacna w Rodzie, y piękney kibici,
Gdy swe fałsze porzuci, a prawdy się chwyci.
Serce twe y bezbożne
Chionia:
stoy niemow zuchwale,
W co wierzym, wierzym mocno, wierzym doskonale (1.149).

Ужыванне такога прыёму дзеля перадачы эмацыянальнай узрушанасці гераіні сведчыць аб дастаткова высокім узроўні драматургічнай тэхнікі княгіні.

Ф. У. Радзівіл даволі значна дапрацавала і дапоўніла агіяграфічны матэрыял. Нельга пагадзіцца з Г. Барышавым, што, «калі не лічыць вар'яцкіх маналогаў Дыльцытуса (?)… і ўстаўнога эпізоду з Цэзарам (?), які загадаў выгнаць з палаца звар'яцелага суддзю, усё астатняе цалкам супадае з кананічным сюжэтам» (7.122). На самой справе, як відаць з сюжэтапараўнальнай табліцы, больш-менш адпавядаюць тым ці іншым эпізодам жыція ўсяго толькі восем сцэн з дваццаці сямі. З другога боку, уся ўступная частка жыція засталася незапатрабаваная аўтаркай.

Камедыя ***«У вачах нараджаецца каханне»*** адкрывае цыкл п'ес, якія Ю. Кжыжаноўскі азначае як «антычна-ўсходне-пастаральныя»[44]. Дзея ў камедыі адбываецца на Кіпры, у антычныя часы. Усходне-антычны антураж невыпадкова пачынае займаць пануючае месца ў драматычных творах княгіні: п'есы на сюжэты з антычнай гісторыі або міфалогіі з элементамі ўсходняй экзотыкі карысталіся папулярнасцю як на каралеўскай, так і на магнацкай, і нават езуіцкай сцэне, пачынаючы з XVII ст. Абраўшы месцам дзеяння новай п'есы далёкі Кіпр, нясвіжская аўтарка далучылася да тых драматургаў, якія імкнуліся размясціць сваіх герояў у далёкіх экзатычных краінах: на Сіцыліі, у Арменіі, Эфіопіі, Ізраілі, Егіпце, Даніі. На Кіпры, напрыклад, адбываецца дзеянне оперы «Der flüchtige Virenus…» («Лёгкадумны Вірэн…»), пастаўленай нямецкімі камедыянтамі ў канцы XVII ст. у Гданьску (гл.: 89.385).

44 Да гэтай групы ён далучае таксама «Забавы фартуны» і «Адпачынак пасля клопатаў» (гл.: 116.22–23).

Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «У вачах нараджаецца каханне»

Ніхто з даследчыкаў не выказваецца ўпэўнена пра крыніцы сюжэтнага запазычання. А. Штэндэр-Петэрсан піша: «…я не змог, на жаль, устанавіць, адкуль узяла Радзівіл тыповую раманічную тэму, аднак мне здаецца дакладным, што ўся п’еса фактычна грунтуецца на драматызацыі нейкага прэцыёзна-сентыментальнага, магчыма, французскага рамана» (152.259). Ю. Кжыжаноўскі магчымасць адкрыцця крыніц усіх трох «антычна-ўсходне-пастаральных» п’ес звязвае толькі са шчаслівым выпадкам, калі б хто-небудзь натрапіў на якую-небудзь аповесць або навелу, хутчэй за ўсё французскую. Польскі вучоны дапускае таксама магчымасць, што тут былі выкарыстаны нейкія творы, вядомыя чытачу XVIII ст., якія захоўваюцца ў адзінкавых унікальных экземплярах або ўвогуле страчаны (гл.: 118.23). Не адмаўляючы магчымай наяўнасці нейкай першакрыніцы камедыі «У вачах нараджаецца каханне», мы маем права, аднак, на сённяшні дзень вылучыць і супрацьлеглае меркаванне: сюжэт п’есы мог быць цалкам арыгінальным, пабудаваным на выкарыстанні вядомых вобразаў і палажэнняў. Дарэчы, У. Хамянтоўскі называе камедыю «У вачах нараджаецца каханне» адной з лепшых, напісаных арыгінальна (гл.: 85.130).

У цэнтры ўвагі аўтаркі – адна з асноўных праблем сусветнага мастацтва: улада таямнічай моцы кахання над чалавекам. Князь Філаксіп не можа да часу зразумець кахання караля Паліксена да княгіні Арэтафілі, кпіць з яго любоўных пакут. Ён не хоча паверыць у тое, што

… nad tym Wodzem co woysk tysiąc liczy,
Pyszna affektow Bogini dziedziczy (1.235).

«Багіня пачуццяў» – гэта, безумоўна, Венера, якая насуперак просьбам Філаксіпа неўзабаве пасылае яму каханне, прычым даволі арыгінальным спосабам, вядомым у антычнай міфалогіі як гісторыя Пігмаліёна і Галатэі. Філаксіп пакахаў цудоўную выяву багіні Венеры на карціне мастака Мандрокла. Нечакана блізу храма Венеры ён сустракае «арыгінал» – Палікрыту, цалкам падобную да выявы багіні на палатне. Закаханы Філаксіп разумее цяпер, што «miłość tyranka, miłość okrutnica» (1.260). Прайшоўшы праз шэраг выпрабаванняў, закаханыя ўз’ядноўваюцца ў шчаслівым саюзе. Такім чынам, аўтарка прыводзіць чытача да высновы, зробленай Салонам яшчэ ў пачатку п’есы:

… każdy człowiek na świecie stworzony
Choć raz miłością bywa zwyciężony (1.237).

Асаблівую цікавасць з культурна-гістарычнага пункту гледжання ўяўляе эпізод з 11-й сцэны першага акта, дзе афінскі заканадаўца Салон акрэслівае сваё разуменне ідэальнай дзяржавы. Вось некаторыя пункты яго праекту:

Trzy Stany postanowić: Tron, Senat, Buławę,
To iest: Krol, wierną Radę, Zołnierską ustawę.
Wolność dać krwie Szlacheckiey w Ziazdach zgromadzonych,
Niech w Woiewodztwach, Powiatach radzą o skrzywdzonych
Kto chce niech głos zabiera potrzeby przełoży,
Potym po dwoch niech wyszlą do takiey podroży (1.247).

У якасці ідэальнай сістэмы кіравання для новай дзяржавы князя Філаксіпа Салоніі аўтарка вуснамі Салона прапануе нішто іншае, як палітычны лад Рэчы Паспалітай. А. Штэндэр-Петэрсан лічыць, што дадзены эпізод «паказвае нам аўтарку як крыху наіўнага палітыка, які адстойвае, аднак, пазіцыю арыстакратычных прывілеяў» (152.260). «Уся гэтая тырада, – дадае вучоны, – гэта не нейкі плод уласных глыбокіх разважанняў княгіні наконт паляпшэння пануючага ў аб'яднанай польска-літоўскай дзяржаве ладу, а выражэнне нястрымнай ідэалізацыі гэтага ладу» (152.261). Сапраўды, аўтарка стварае ў сваёй камедыі своеасаблівую утопію. Надзвычай набожная і благачэслівая, княгіня Радзівіл лічыць рэлігію (каталіцызм) і касцёл асновай ідэальнай дзяржавы. Трыма апірышчамі палітычнага ладу яна называе каралеўскую ўладу, сенат і армію. Асабліва падкрэслівае аўтарка права шляхецкага саслоўя на свае вольнасці, прывілеі і іх абарону. Але ў самым пачатку мудрая жанчына ўказвае на неабходнасць выкаранення галоўнай заганы ў дзяржаве: «трэба адкінуць хітрыя здрады». Кантраляваць усё павінна судовая ўлада. Падчас стварэння гэтай утопіі княгіні Радзівіл Рэч Паспалітая ўжо перажывала перыяд амаль поўнага безуладдзя, калі зрываліся сеймы, магнаты лічылі сябе роўнымі каралю, а шляхта судзілася і білася за свае, часта надуманыя, прывілеі. І ўсё ж княгіня Радзівіл, шчырая патрыётка сваёй Айчыны, прапануе магчымы шлях выйсця з палітычнага крызісу ў дзяржаве і імкнецца палітычна выхоўваць двух сваіх сыноў, якія ўжо пачыналі сваю грамадскую кар'еру. Што ж да названай сцэны камедыі «У вачах нараджаецца каханне», то ў ёй Ф. У. Радзівіл актуалізуе добра вядомую постаць антычнай гісторыі – Салона, прыстасоўвае яе да сваіх надзённых мастацкіх і ідэйных запатрабаванняў, адначасова прыўносячы ў п'есу мясцовы каларыт.

У гэтай жа камедыі, поўнай антычнага антуражу, адлюстроўваецца, аднак, іншы ў параўнанні з антычнай драматургіяй падыход да праблемы ўлады лёсу над чалавечым жыццём. Так, у першай сцэне дзесятага акта Салон расказвае Філаксіпу аб прароцтве, якое ён атрымаў ад астролага: калі б яго дачка расла пры двары, то ў яе закахаўся б афінскі валадар, і гэта прывяло б да многіх няшчасцяў. Салон жа да пэўнага часу аддаліў дачку ад сябе, тым самым пазбегнуўшы ліхога наканавання. Так тэма прадвызначанасці лёсу вырашаецца на карысць чалавека, прайшоўшы праз прызму ідэалогіі гуманізму і Асветніцтва.

У. Хамянтоўскі лічыць камедыю «У вачах нараджаецца каханне» бясспрэчна найлепшай з пункту гледжання завершанасці характараў галоўных герояў (гл.: 85.132). Сапраўды, аўтарка супрацьпастаўляе ў п’есе два жаночыя тыпы: сціпла выхаваную бедную вясковую дзяўчыну Палікрыту і заможную, свавольную князёўну Арэтафілю. Першая з іх, разумеючы нізкасць свайго стану, рашуча адмаўляецца ад кахання да заможнага Філаксіпа; толькі даведаўшыся аб тым, што яна дачка Салона, Палікрыта дае згоду на шлюб. Арэтафіля, наадварот, ужывае разнастайныя хітрыкі, каб схіліць караля Паліксена раздзяліць з ёй карону і трон. Праяўляючы ўяўную абыякавасць да закаханага ў яе караля, дасціпная жанчына дзеліцца сваімі патаемнымі думкамі з канфідэнткай Агарыстай, дэманструе дасканалае веданне жаночых хітрыкаў у адносінах да каханка:

Umiem ia zażyć, tych kunsztow misternie,
Raz łaię, drugi patrzę miłosiernie,
Zbytnia powolność usypia kochanie,
Wstręt zaś tym większe wymaga staranie.
Wię ktora niechce w affektach szwankować,
Powinna łaiać y dyssymulować (1.239).

У рэшце рэшт абедзве жанчыны дасягаюць у сваім каханні шчаслівага выніку – магчыма, таму, што каханне, на думку княгіні, перадусім, нараджаецца ў вачах і толькі потым праходзіць самыя розныя выпрабаванні.

У 1752 г. з-пад пяра княгіні выходзіць трагедыя ***«Золата ў агні»***. Сюжэт дадзенай п’есы добра вядомы з дзесятай навелы дзесятага дня «Дэкамерона» Бакачыо – гісторыя маркіза Салуцкага, які ажаніўся з беднай дзяўчынай Грызельдай, а потым жорстка выпрабоўваў жонку на вернасць і пакорлівасць сваёй волі. Гэтая навела карысталася еўра-

Гравюра М. Жукоўскага да трагедыі «Золата ў агні»

пейскай вядомасцю дзякуючы лацінскаму перакладу Пятраркі з яго зборніка «De obedientia et fide uxoria» («Пра жаночую пакорлівасць і вернасць») (50.351). Празаічны пераклад навелы на польскую мову быў зроблены каля 1548 г., вершаваная перапрацоўка пад назваю «Грызела» – у 1571 г. (гл.: 31.78–79). Апрацоўку гэтага сюжэта зрабіў таксама Г. Морштын, карыстаючыся, хутчэй за ўсё, лацінскай версіяй Філіпа Бергамскага (гл.: 131.220), але ўводзячы пры гэтым новыя імёны дзеючых асоб і пераносячы дзеянне ў Польшчу. Сваю аповесць «O Przemysławie, książęciu oświecimskim, i o Cecyliej, małżonki jego dziwnej stateczności» Г. Морштын змясціў у зборніку «Antypasty maiïecskie» (1650). У 1674 г. на аснове аповесці Морштына вершаваную аповесць «Historya o Przemysławie…» піша С. С. Шэміёт. Падобны сюжэт пад назваю «O jednej wieśniaccе ubogiey zacnemu książęciu poślubionej» знаходзім у складзе польскага перакладу сярэднявечнага рукапіснага зборніка «Рымскія гісторыі» (канец XVII ст.). Ксёндз П. Квяткоўскі апрацаваў гісторыю пра Грызельду ў вершаванай аповесці, уключыўшы яе ў склад свайго зборніка «Theatrum życia ludzkiego» (Каліш, 1740) (77.581–583).

Польскія даследчыкі першакрыніцай трагедыі «Золата ў агні» лічаць адну з названых апрацовак дадзенага сюжэта (гл.: 169.78; 85.116), прычым некаторыя называюць менавіта аповесць Г. Морштына (гл.: 78.321; 152.264; 140.165). Ю. Кжыжаноўскі таксама сцвярджае, што ў трагедыі «Золата ў агні» аўтарка «драматычна перапрацавала менавіта тэкст Морштына, увёўшы не вядомыя яму асобы, але ў цэлым правільна перадаўшы сюжэт» (118.24). Наўрад ці можна пагадзіцца з такім катэгарычным сцвярджэннем, бо сюжэт навелы Бакачыо мае фальклорнае паходжанне і, між іншым, вядомы славянам.

У «Параўнальным паказальніку» ўсходнеславянскіх казачных сюжэтаў адзначана казка пра бедную дзяўчыну, якую бярэ за жонку цар або пан, а потым выпрабоўвае яе (гл.: 63.224). Такая казка сустракаецца ў зборы Афанасьева, а таксама ў зборы ўкраінскага этнографа У. Лясевіча. Цалкам верагодна, што княгіня Радзівіл, якая нарадзілася на Валыні, яшчэ ў дзяцінстве чула казку пра цярплівую жонку Грызельду. Пазней фальклорны матэрыял быў пераасэнсаваны ёю праз прызму літаратурных перапрацовак XVI–XVII ст., адна з якіх – вершаваная казка «Грызельда» – уключана ў склад зборніка «Казкі матулі гускі» Ш. Перо (гл.: 49.273–331).

Верагодна, яшчэ да замужжа маладая князёўна магла наведваць прыватны тэатр Тэадора Любамірскага ў Кракаве, дзе пачынаючы з 1725 г.

(а магчыма, і раней) выступала італьянская трупа. У яе рэпертуары была музычная драма «La Grisella» (пазней, у 1727 г., яна была надрукавана), сюжэт якой паходзіць з той самай дзесятай навелы дзесятага дня «Дэкамерона». Праўда, у параўнанні з гэтай опернай пастаноўкай 20-х гг. трагедыя «Золата ў агні» мае вялікія сюжэтныя адрозненні (гл.: 89.577). І ўсё ж княгіня павінна была быць знаёма з гэтай п'есай, паколькі імя аднаго з яе персанажаў – Тыгранас – сустракаецца і ў нясвіжскай аўтаркі, праўда, у іншым творы – «Справа Боскай наканаванасці».

З аповесці Г. Морштына Ф. У. Радзівіл запазычыла імёны дзеючых асоб. Асвенцымскі князь Прамыслаў не жадае браць шлюб, але, заахвочаны сваімі падданымі, вырашыў сам выбраць сабе жонку. Бакачыо не гаворыць, чаму маркіз Гвальцьеры не хацеў жаніцца – у гэтым, магчыма, праяўляўся яго выключны розум (гл.: 10.517). Княгіня ж Радзівіл, аўтарка навукова-папулярнага трактата на тэму кахання і шлюбу, уводзіць у п'есу маналог Прамыслава, з якога становіцца зразумелай яго прыхільнасць да халасцяцкага жыцця. Для яго шлюб азначае

> Mieć walkę lub w pokoiu z natarczywey Pary,
> Miasto cichych dyskursow ustawiczne swary (1.509);

любая жонка здаецца яму дрэннай. Выпадкова Прамыслаў пазнаёміўся з Цэцыліяй, дачкой збяднелага шляхціца. У навеле Бакачыо Гвальцьеры абраў сабе жонку загадзя, ужо ведаючы яе як добрую і цнатлівую дзяўчыну. Выпадковасцю сустрэчы Прамыслава і Цэцыліі нясвіжская аўтарка падкрэслівала, напэўна, тое, што цудоўныя душэўныя якасці ўласцівыя большасці жанчын і што мужчынам не трэба доўга перабіраць, каб у гэтым упэўніцца.

Бацька Цэцыліі, выпраўляючы дачку да будучага мужа, дае ёй настаўленні ў тым, як павінна сябе паводзіць добрая жонка (акт II, сцэна III). М. Шыйкоўскі лічыць, што гэты маналог можна разглядаць як парафразу той парады, якую дае сваёй маладой жонцы Арнольф у мальераўскім «Уроку жонкам» (акт III, сцэна II), але словы Тэафіла ў радзівілаўскай трагедыі зусім пазбаўлены мальераўскай іроніі (гл.: 156.14). Адмаўляючы гіпотэзу М. Шыйкоўскага, дацкі славіст сцвярджае, што «ў канкрэтных максімах, якія Арнольф дае прачытаць сваёй маладой жонцы, не знаходзяцца сапраўдныя паралелі да асобных пунктаў польскай этыкі» (152.265).

Правёўшы сваю жонку праз шэраг жорсткіх выпрабаванняў, Прамыслаў робіць, нарэшце, апошні іспыт: праганяе Цэцылію і абвяшчае

ёй, што возьме іншую жонку. Княгіня Радзівіл не прыгадвае нават атрымання дазволу на развод з Рыма (як у Г. Морштына, гл.: 131.220), і гэтым яшчэ больш узмацняе жорсткасць і ганебнасць апошняга выпрабавання. З другога боку, аўтарка не пераносіць з навелы Бакачыо (а таксама і з аповесці Морштына) апошняй просьбы гераіні: дазволіць ёй узяць сабе хаця б сарочку, каб дайсці да дому бацькоў. Напэўна, такі пасаж здаваўся княгіні занадта грубым.

Відавочна, што княгіня Радзівіл выкарыстоўвае навелістычны матэрыял (Бакачыо або Морштына) толькі як сюжэтны каркас для дзвюх сваіх п'ес. Таму выкарыстанне гэтае неправамерна будзе назваць наследаваннем або нават пераробкай; гэта, хутчэй, сюжэтнае запазычанне. Зрэшты, сам «Дэкамерон», які адыграў такую значную ролю ў развіцці еўрапейскай навелістыкі і рамана, толькі ў нязначнай частцы быў арыгінальным стварэннем (калі весці гаворку пра сюжэт). Даследчыкі адзначаюць у Бакачыо запазычанні з антычнай літаратуры, сярэднявечных exempla, французскіх fabliaux, нацыянальнай вуснай і пісьмовай традыцыі (гл.: 31.255). У сваёй трагедыі княгіня актуалізуе вядомы сюжэт, у цэнтры якога – вобраз цнатлівай, вернай і паслухмянай жанчыны, узмацняе яго дыдактычную накіраванасць.

Пра паходжанне сюжэта камедыі ***«Адпачынак пасля клопатаў»*** паведамляе Л. Бярнацкі, сцвярджаючы, што крыніцай камедыі з'яўляецца «Гісторыя Тыманта і Партэніі», вядомая з рукапісу-аўтографу княгіні (гл.: 78.259). Ніякіх іншых звестак ні пра названую «Гісторыю…» (аповесць?), ні пра саму камедыю няма. У любым выпадку належыць прызнаць арыгінальнасць дадзенага сюжэта, які мае галантна-куртуазны характар. Княгіня Партэнія, якая спачатку шмат пацярпела ад нявернага мужа князя Саляміс, а потым была бязвінна скампраметаваная занадта настойлівымі заляцаннямі Калікрата, прыходзіць нарэшце ў храм багіні (напэўна, Венеры), каб спытаць аб сваім далейшым лёсе. Багіня сваім аракулам абяцае шчасце ў каханні з тым, хто палюбіць княгіню, не бачачы яе твару. У выніку кіпрскі князь Тымант менавіта так і закахаўся ў Партэнію. Для таго каб праверыць пачуцці князя, Партэнія прыдумвае наступнае выпрабаванне: паабяцаўшы паказаць свой твар падчас набажэнства, яна адпраўляе ў храм замест сябе непрыгожую Зазіяну, якая і адкрывае Тыманту свой васпаваты твар. З біяграфіі княгіні вядома, што і яна ў свой час прыбегла да падобнай хітрасці, калі да яе сватаўся М. К. Радзівіл: пасадзіўшы вечарам за стол замест сябе непрыгожую дваровую дзяўчыну, яна сама на наступны дзень раніцай з'явілася перад жаніхом, і, магчыма, уражаны рэзкім кан-

трастам, той пачаў адразу «страшэнна кахаць». Аб пераўвасабленні паведамляе сам князь Радзівіл у сваім «Дыярывушы» (гл.: 140.146–147), таму прыведзены эпізод з камедыі «Адпачынак пасля клопатаў» можна лічыць праяваю аўтабіяграфізму.

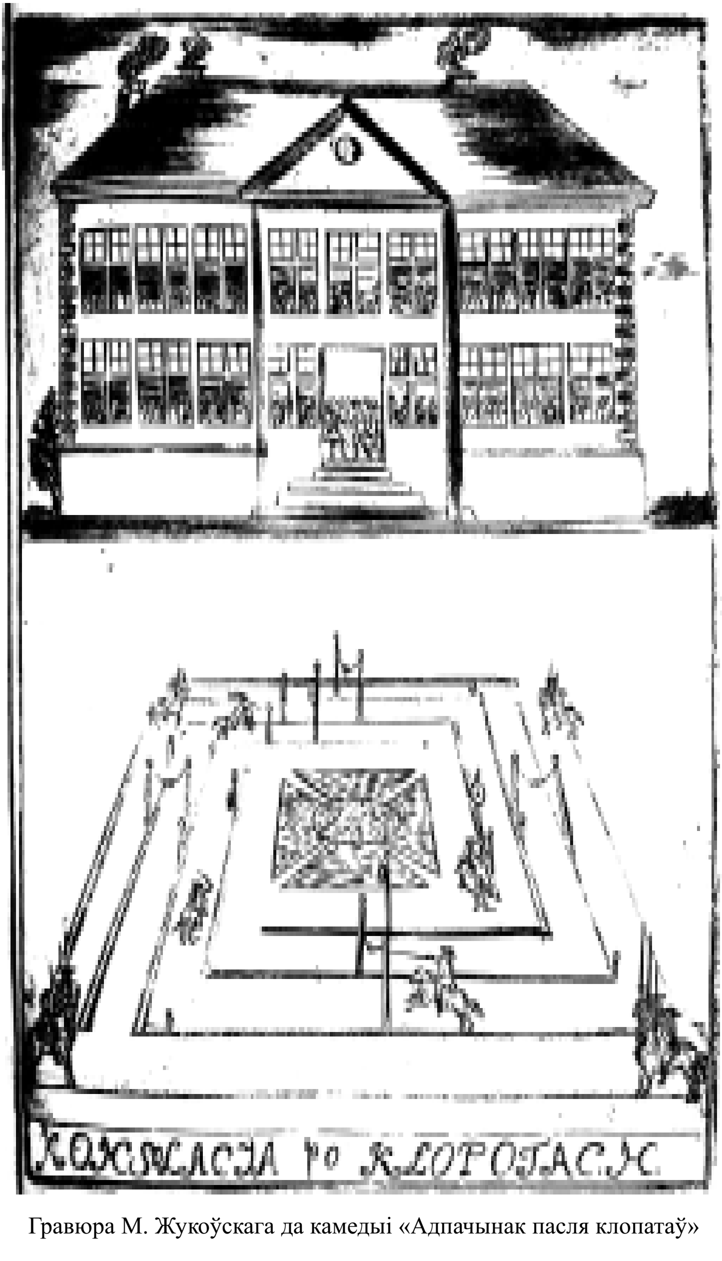
А. Штэндэр-Петэрсан, даючы стылёвую характарыстыку камедыі, заўважае, што ўся яна вытрымана ў звычайным салодка-патэтычным тоне, адступленні ад якога назіраюцца толькі ў трэцяй сцэне першага акта (гл.: 152.263). У рэпліках Палідама дацкі славіст заўважае пачаткі грубага вострага камізму ў стылі італьянскіх lazzi. Так, на пытанне Партэніі, чаму ён у такім дрэнным настроі, Палідам адказвае:

Na żołądek choruię, a biegunka żwawa,
Nocney moiey przechadzki, ustawna zabawa;
Y calem się niewyspał, w złym mi się snie sniło,
Ze mi w tyle część kości spinadorsy zgniło;
Boiąc się tak złey wrożki, przytym mi się zdało,
Ze mi w końcu żywota, siła wiatrow grzmiała (1.453).

А. Штэндэр-Петэрсан упэўнена сцвярджае, што пры ўвядзенні гэтага персанажа аўтарка мела перад вачыма Арлекіна камедыі dell'arte, які, як вядома, заўсёды мае камічныя болі ў страўніку (гл.: 152.264).

Дзеянне камедыі ***«Забавы фартуны»*** адбываецца ў Егіпце. У аснове сюжэта – прыгоды закаханых, якія, прайшоўшы праз шэраг выпрабаванняў, нарэшце ўз'ядноўваюцца пры поўнай згодзе ўсіх родных і блізкіх. Б. Пульяноўскі лічыў, што «Забавы фартуны» – гэта перапрацоўка аповесці Ф. У. Радзівіл «Тымарэтка і Партэнія» (гл.: 89.355). Ніякіх дадатковых пацверджанняў гэтаму ў навуковай літаратуры нам знайсці не ўдалося.

У «Гісторыі» Герадота змяшчаецца паданне пра цара Егіпта Апрыя, пры якім узнялося паўстанне з прычыны паражэння егіпцян у вайне з Кірэнай. Апрый адправіў да мяцежнікаў Амасіса, каб той супакоіў іх. Аднак Амасіс перайшоў на бок паўстанцаў, і тыя абвясцілі яго царом. Пазней і астатнія егіпцяне, абураныя тыранствам Апрыя, перайшлі на бок мяцежнікаў. Амасіс перамог у вайне Апрыя, і той, паланёны, быў задушаны сваімі падданымі (гл.: 15.161–163, 169). Менавіта гэтую гісторыю паклала ў аснову сюжэта сваёй п'есы Ф. У. Радзівіл, змяніўшы толькі імя «Амасіс» на «Амадыс». Агульную Герадотаву схему княгіня напаўняе прыгодніцкім зместам: уводзіць двух каралеўскіх дзяцей у выглядзе пастухоў, расквечвае п'есу любоўнай інтрыгай, матывамі па-



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Адпачынак пасля клопатаў»

знавання, ілжывага пазнавання, сцэнай з забойствам кракадзіла і г. д. Акрамя таго, нясвіжская аўтарка робіць пераацэнку вобразаў уладара і узурпатара: герадотаўскі тыран Апрый у камедыі становіцца бязвіннай ахвярай жорсткага здрадніка Амадыса, які ў арыгінале прадстаўлены народным героем. Як бачым, адна з гісторый Герадота паслужыла для паэткі толькі адпраўным пунктам пры стварэнні камедыі.

С. Віндакевіч сцвярджае, што камедыя «Забавы фартуны» некаторымі рысамі нагадвае раман Геліядора «Эфіопіка»[45]. Аднак пры ўважлівым супастаўленні двух твораў выяўляецца тоеснасць хутчэй мастацка-тыпалагічная, а не сюжэтная. Падабенства асобных дэталяў аповяду (каралеўскае паходжанне галоўных гераінь, пазнаванне іх па мацярынскіх паведамленнях) не могуць быць сведчаннем прамога наследавання. Раман «Эфіопіка», адзін з яскравых узораў сафістычнай прозы ў эліністычнай літаратуры, карыстаўся надзвычайнай папулярнасцю ў сярэднявечнай Візантыі, а ў XVI ст. быў перакладзены на заходнееўрапейскія мовы і зрабіў значны ўплыў на развіццё французскага рамана XVII ст. (гл.: 66.257–258). На польскую мову раман «Эфіопіка» быў перакладзены ў 1590 г. А. Захажэўскім пад назваю «Негрыцянская гісторыя» (31.77–78). І хаця пераклад гэты перавыдаваўся на працягу XVI–XVII стст., хутчэй за ўсё Ф. У. Радзівіл засвойвае геліядораўскую паэтыку праз «высокія» французскія галантна-гераічныя раманы Анарэ д’Юрфэ і Мадлен Скюдэры. Пры гэтым у камедыі «Забавы фартуны», акрамя куртуазнага, прысутнічаюць таксама палітычны і дыдактычны моманты. У пачатку п’есы паведамляецца аб тым, як Амадыс па-здрадніцку забівае Апрыя і займае яго трон. Гэтай сюжэтнай лініяй камедыя прымыкае да шэрагу драм XVII–XVIII стст. аб злачынцах на троне (з іх ліку Л. Сафронава ўзгадвае езуіцкія драмы аб Дыянісіі Сіракузскім, аб Адаакры і Тэадорыху, піярскія п’есы аб Маўрыкіі, «Трагедыю Эпамінонда» С. Канарскага, гл.: 55.185). Аднак тэму дзяржаўнага злачынства Ф. У. Радзівіл вырашае ў аптымістычным рэчышчы: Амадыс у канцы п’есы прыходзіць да пакаяння і саступае трон законнаму спадкаемцу Сесатрыксу. Такое пераасэнсаванне вобраза антычнага тырана ў рэчышчы хрысціянскай традыцыі можна знайсці ў еўрапейскай драматургіі эпохі барока. Так, напрыклад, у 1695 г. у Гданьску была пастаўлена опера «Нерон», дзе «крывавы імператар» у канцы аказваецца «дабрачынным і не сыходзіць са шляху абавязкаў

[45] Польскі даследчык называе яго раманам «Пра Феагена і Харыклію» (161.76–77).

Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Забавы фартуны»

манарха» (89.427). Ф. У. Радзівіл у сваёй камедыі здолела сінтэзаваць у адно мастацкае цэлае матэрыял антычнай гісторыі, вобразна-сюжэтныя асаблівасці антычнага і галантна-гераічнага раманаў, дадаўшы пышнае вакальна-інструментальнае і дэкарацыйнае афармленне.

Ствараючы ў пачатку 1751 г. камедыю ***«Распуснікі ў пастцы»,*** княгіня Радзівіл ізноў бярэцца за апрацоўку вядомага казачнага сюжэта, запазычанага на гэты раз з усходняга фальклору. Верная жонка Аруя дапамагае свайму мужу, збяднеўшаму купцу Бануту, спагнаць даўгі з доктара, суддзі і губернатара. Запрасіўшы ўсіх траіх па чарзе прыйсці да яе нібыта на любоўнае спатканне, спрытная жанчына хавае няўдалых каханкаў у куфрах, пасля чаго дастаўляе іх на двор султана.

Сюжэтную першакрыніцу п’есы варта шукаць у самым знакамітым зборы ўсходняга фальклору – казках «Тысячы і адной ночы». Сапраўды, на працягу 593–596-й начэй Шахеразада распавядала гісторыю, падобную да той, якая прадстаўлена ў камедыі княгіні (гл.: 67.6.17–29). Праўда, ёсць і значныя адрозненні. Безыменная жонка купца з арабскай казкі накіроўваецца да валі, кадзі, візіра і, нарэшце, цара не для таго, каб спагнаць з іх даўгі, а дзеля вызвалення з турмы свайго каханка, якога яна называе братам. Чатырох санавітых распуснікаў жанчына хавае ў чатыры аддзяленні шафы, зробленай сталяром па яе заказу. Дарэчы, у пятае, апошняе аддзяленне яна садзіць і самога сталяра. Кожнага са сваіх гасцей жонка купца пераапранае ў дзівацкае рознакаляровае адзенне, што пазней робіць шаноўных мужоў яшчэ больш смешнымі. Сама ж жанчына паводзіць сябе даволі свабодна, уступаючы ў любоўную гульню з кожным новым наведвальнікам. У рэшце ж рэшт, дабіўшыся свайго, яна проста знікла, забраўшы з сабою ўсё адзенне сваіх гасцей. Безумоўна, акрамя ўласна матыву хавання каханкаў, арабскую казку з радзівілаўскай п’есай нішто не аб’ядноўвае.

З усходняга фальклору дайшлі да нас і іншыя казкі, у якіх прысутнічае падобны матыў: арабская казка «Кадзій і муфцій», персідская – «Апавяданне пра куфар» (гл.: 17.211–217), сірыйская – «Мітрапаліт, святар і дыякан» (3.268–271); у больш позні час сюжэт гэты становіцца вандроўным і сустракаецца ў фальклоры розных народаў. Мадыфікацыя дадзенага сюжэта прысутнічае і ў адной з прытчаў «Аповесці аб сямі мудрацах» з той толькі розніцай, што тут трох рыцараў – каханкаў сваёй жонкі – забівае яе муж.

А. Штэндэр-Петэрсан слушна заўважае, што як анекдот гэты сюжэт шматразова пераказваўся ў еўрапейскай навелістыцы Сярэднявечча і пазнейшых часоў, а адтуль быў перанесены таксама ў польскую і

Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Распуснікі ў пастцы»

рускую гумарыстычную літаратуру (гл.: 152.286). Сам дацкі славіст называе 6 літаратурных і 4 драматургічныя апрацоўкі, сярод якіх – апавяданні з польскіх «Фацэцый», італьянскі фарс XVI ст. і, нарэшце, камічная опера малавядомага французскага драматурга XVIII ст. Гале. Матыў схаванага каханка (каханкаў) шырока прадстаўлены і ва ўсходнеславянскім фальклоры (гл.: 63.287, 298). Вельмі блізкі да сюжэта камедыі Ф. У. Радзівіл фальклорны варыянт, зафіксаваны М. Андрэевым: казка пра папа, дыякана і дзячка, якіх жанчына па чарзе хавае ў куфрах (гл.: 2.1730). У рускай літаратуры XVII ст. названы сюжэт сустракаецца ў «Аповесці пра Карпа Сутулава».

Якія ж з гэтых шматлікіх апрацовак вядомага сюжэта разглядаюцца вучонымі ў якасці магчымых першакрыніц камедыі? С. Віндакевіч лічыць, што «Распуснікі ў пастцы» – пераробка адной прытчы з «Гісторыі аб сямі мудрацах» (гл.: 169.78). Той жа вучоны, а таксама Л. Бярнацкі імкнуцца звязаць сюжэт радзівілаўскай камедыі з адным эпізодам шэкспіраўскай камедыі «Merry Wives of Windzor» («Віндзорскія насмешніцы») (гл.: 78.153; 168.237; 169.78). Аднак такая паралель здаецца занадта нацягнутай, паколькі хаванне Фальстафа ў кошыку бруднай бялізны (гл.: 70) вельмі мала нагадвае хаванне трох гасцей Аруі ў куфрах.

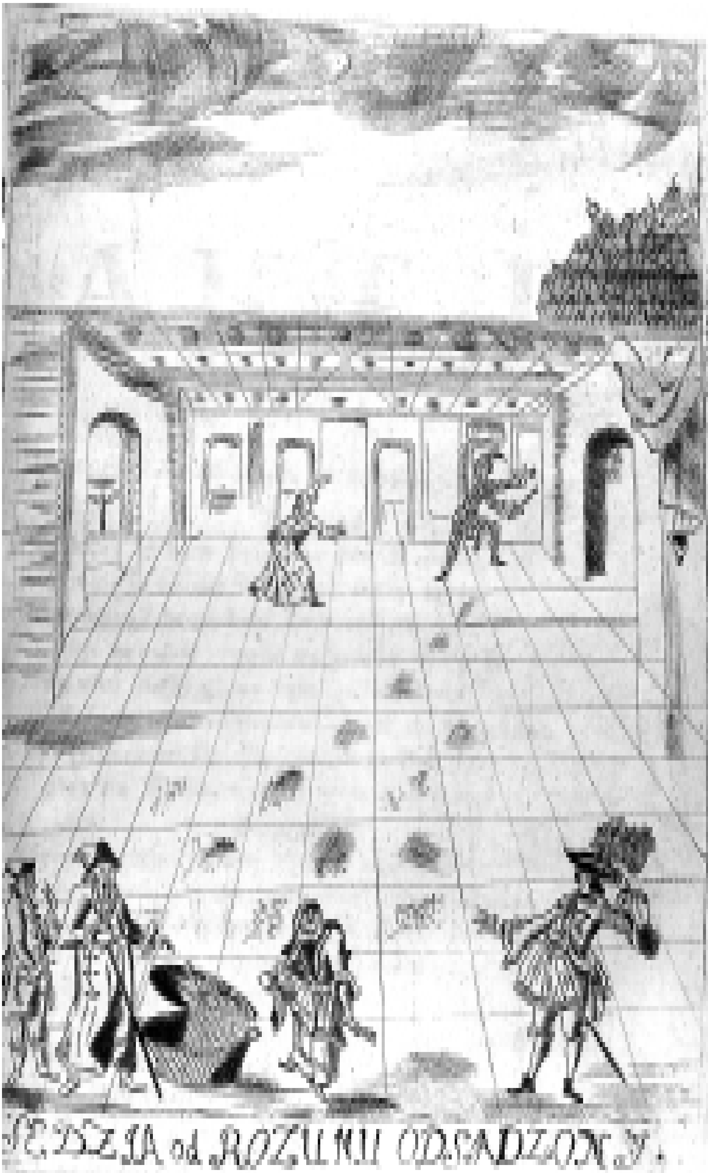
А. Штэндэр-Петэрсан прыгадвае п’есу рускага драматурга В. Паўлава «Тры куфры, або Хітрыкі жанчыны», змешчаную ў часопісе «Российский Театръ» за 1788 г., у аснове якой ляжыць той жа матыў. Ніжэй вучоны выказвае думку, што агульнай крыніцай абедзвюх камедый з’яўляецца камічная опера Гале «Les Coffres» («Куфры»), якая ўпершыню была пастаўлена ў Парыжы 6 верасня 1736 г. (гл.: 152.287). Версія дацкага славіста не знаходзіць, аднак, пацверджання пры тэксталагічным супастаўленні: у камедыі Гале дзеянне адбываецца не на Усходзе, а ў Францыі, а замест герояў з турэцкімі імёнамі выступае маладая дзяўчына Жакета, якая хоча выйсці замуж за Жако, але натарыус і суддзя, жадаючы завалодаць яе спадчыннымі грашыма, імкнуцца падмануць яе. Сам сюжэтны ход з запрашэннем двух кавалераў мае іншую развязку: натарыус і суддзя хаваюцца ў куфры, заўважыўшы сваіх жонак (гл.: 86.109–110). Ю. Кжыжаноўскі, крытыкуючы гіпотэзу дацкага славіста, прыводзіць даволі слушныя аргументы. На яго думку, нягледзячы на тое што аўтары «Dictionnaire des Théatres de Paris» 1756 г. лічаць крыніцай п’есы арабскую казку, на самой справе Гале пайшоў за айчыннай (французскай) традыцыяй, за сярэднявечным fabliaux (гл.: 118.28–29). Ю. Кжыжаноўскі бліжэй за іншых даследчыкаў падышоў да вырашэння праблемы паходжання сюжэтнай крыніцы дадзенай п’есы. У

французскім выданні персідскага зборніка «Тысяча і адзін дзень» («Les Mille et un Jour. Contes Persans») (Утрэхт, 1732) вучоны знайшоў гумарэску пра цнатлівую Аруую, жонку купца, якая дастаўляе ў скрынях на султанскі суд Суддзю, Доктара і Губернатара. Гумарэска гэтая ўплецена ў 158-ы дзень і мае назву «Histoire de la belle Arouya». Даследчык лічыць, што «імя гераіні (Аруя), а таксама фінал апавядання дазваляюць лічыць яго крыніцай польскага фарса» (117.397).

Аднак, узяўшы за аснову персідскую казку, княгіня здолела стварыць цалкам арыгінальны драматычны твор. Як у камедыях «Дасціпнае каханне» і «Адпачынак пасля клопатаў», у разглядаемым творы можна лёгка выявіць рэфлекс камедыі dell’arte. Зрэшты, у рэчышчы традыцый італьянскай народнай драмы прачытваюцца амаль усе вобразы гэтай камедыі: стары муж (якому адпавядае італьянскі Панталонэ), доктар, а таксама суддзя і губернатар (італьянскі адпаведнік – маска неапалітанскага квартэта чыноўнік Тарталья). Акрамя таго, актыўнымі памочнікамі цнатлівай Аруі выступае ў камедыі пара герояў-«дзані»: Арлекін і Лаўра.

С. Віндакевіч адзначае, што ў камедыі «Распуснікі ў пастцы» «дыялог непараўнальна лепшы і жывейшы, чым у трагедыях гэтай пані, хаця, канешне, да сцэнічнай плаўнасці, гнуткасці і падатлівасці яму яшчэ вельмі далёка» (168.238). На думку А. Штэндэр-Петэрсана, менавіта гэтая камедыя найбольш ярка сведчыць аб тым, што княгіня Радзівіл «навучылася надаваць жывасць дыялогу, а таксама па-майстэрску і спрытна ўводзіць размову паміж дзеючымі асобамі». Вучоны адзначае таксама як асабістую заслугу аўтаркі тое, што «ёй удалася характэрная дыферэнцыяцыя трох тыпаў даўжнікоў: у доктары падкрэсліваецца крывадушная ветлівасць і пакрыўджаная нявіннасць; суддзя адрозніваецца грубай бесчалавечнасцю; губернатар жа аб’ядноўвае ў сабе ўяўную дабрыню і злоўжыванне ўладай. Таксама і характар Банута, які ўсё скардзіцца, просіць і якога ганебна праганяюць, добра паказаны ва ўсіх трох сцэнах» (152.281–282). Вялікім дасягненнем аўтаркі было тое, што ў эпоху панавання пастаральнай драмы і прэцыёзна-галантнай літаратуры яна ўводзіць у сваю камедыю жывы размоўны стыль, ставарае яскравыя, жыццепадобныя характары і пры гэтым вельмі ўдала спалучае ўсе элементы фарсавага дзеяння.

Другім усходнім фарсам, напісаным непасрэдна пасля «Распуснікаў у пастцы», з’яўляецца камедыя ***«Суддзя, пазбаўлены розуму».*** Сюжэтная аснова п’есы сягае каранямі да ўсходніх (арабскіх або персідскіх) гумарэсак. Сын караля Бінартока з Мусэла, прынц Фадля-



Гравюра да камедыі «Суддзя, пазбаўлены розуму»

лях, накіроўваецца ў падарожжа, каб знайсці сабе жонку. У лесе на яго нападаюць рабаўнікі, якія асуджаюць Фадляляха на смерць, аднак яго вызваляе жонка атамана. Трапіўшы як жабрак у Дамаск, Фадлялях закахаўся ў чароўную Земруду, дачку сенатара Моўфака. Калі прынц начаваў на могілках, яго знайшлі злодзеі і прымусілі далучыцца да іх. Хутка пасля гэтага ўся банда была затрымана і прыведзена да суддзі Абдана, зацятага ворага сенатара Моўфака. Суддзя вырашыў адпомсціць сенатару даволі арыгінальным спосабам: ён выдае Фадляляха за княжыча, які хоча пасватацца да Земруды. Адбываецца вяселле, пасля якога з'яўляецца слуга суддзі (Арлекін), патрабуе аддаць яму прыгожае адзенне і вяртае жабрацкую вопратку. Фадлялях нарэшце прызнаецца, што ён сапраўдны прынц, і Земруда хоча адпомсціць суддзі. З'явіўшыся да яго, яна выдае сябе за дачку рамесніка Амара, які нібыта не хоча аддаваць яе замуж, лічачы брыдкай і непрыгожай. Закаханы суддзя прыходзіць да Амара, каб пасватацца да яго дачкі Кайфакатудры, празванай Брыдотай. Рамеснік доўга адгаворвае суддзю, але той настойвае на сваім. Нарэшце Амар згадзіўся аддаць суддзі сваю дачку пры ўмове атрымання вялікай сумы грошай. Убачыўшы сапраўдную Кайфакатудру, суддзя зразумеў падман Земруды і вымушаны быў адкупіцца ад пачварнай дачкі рамесніка.

Сюжэт п'есы распадаецца на дзве амаль не звязаныя адна з адной часткі: гісторыя Фадляляха да высвятлення яго каралеўскага паходжання і гісторыя з падманам суддзі. Не выклікае сумнення, што ў п'есе Ф. У. Радзівіл выкарыстаны дзве навелы (або казкі) усходняга паходжання. Першую казку не ўдалося знайсці ў зборах усходняга фальклору. Затое другая вядома значна больш. Так, напрыклад, у мараканскай казцы «Знаўца жаночых хітрыкаў» распавядаецца пра самаўпэўненага мужчыну, які лічыў, што ён дасканала ведае ўсе жаночыя хітрыкі і што ніводнай жанчыне не ўдасца яго перахітрыць. Аднак спрытная гараджанка вельмі лёгка пасмяялася з ганарліўца, падмануўшы яго такім самым спосабам, як Земруда Абдана (гл.: 3.242–244). Адзначана таксама падобная аварская казка; арабская апрацоўка гэтага сюжэта змешчана ў трактаце аўтара XIII ст. Аль-Джаўбары «Выбранае ў раскрыцці таямніц» (3.313). Напэўна, і сама нясвіжская аўтарка пры напісанні камедыі адштурхоўвалася ад гэтага сюжэта (аб чым сведчыць назва п'есы), а ўжо пазней дадала ў якасці першай часткі гісторыю прыгод прынца Фадляляха.

А. Штэндэр-Петэрсан адзначае, што «матыў падманутага суддзі вельмі добра вядомы ў сусветнай гумарыстычнай літаратуры» (152.277).

Пры гэтым вучоны прыгадвае гісторыю з «Дэкамерона» аб тым, як прыгожая жанчына з Ф'езоля пакарала распусніка-архімандрыта за яго пераследы: у начной цемры замест сябе адправіла святару для любоўных уцех сваю вельмі непрыгожую служанку. Тут маецца на ўвазе чацвёртая навела восьмага дня «Дэкамерона» – праўда, у дадзеным выпадку падабенства сюжэтнага матыву вельмі аддаленае. Больш плённымі і каштоўнымі аказаліся крыніцазнаўчыя росшукі дацкага славіста ў галіне французскай драматургіі XVIII ст. У парыжскім «Dictionnaire des théatres…» (т. 5 за 1756 г.) вучоны знайшоў пераказ зместу камічнай оперы Гале «Le double tour ou le prête-rendu» («Двайная выхадка, або Справядлівая кара»), якая была пастаўлена ў Парыжы ў 1735 г. Сюжэт гэтай п'есы сапраўды вельмі блізкі да сюжэта камедыі Ф. У. Радзівіл, аднак поўнай адпаведнасці паміж дзвюма п'есамі няма. Несупадзенне выяўляецца ўжо пры самым беглым параўнанні[46]. Так, камічная опера Гале пачынаецца з тых падзей, якім у п'есе Ф. У. Радзівіл адпавядае пачатак трэцяга акта. Дзеянне ў п'есе Гале адбываецца ў Багдадзе, а безыменны прынц у яго родам з Дамаса (Prince de Damas); галоўным жа героем радзівілаўскай п'есы з'яўляецца прынц з Мусэла, а прыгоды з ім адбываюцца ў Дамаску. І ў той, і ў другой п'есе прадстаўлены вобразы камічных слуг: у Гале – П'еро, слуга прынца, у Ф. У. Радзівіл – Арлекін, фаварыт суддзі. Акрамя супадзення сюжэтнага (фактычна сюжэт оперы Гале супадае з сюжэтам другой часткі камедыі Ф. У. Радзівіл), уражвае супадзенне імён дзеючых асоб: Моўфак (Mouaffac) і ў той і ў другой п'есе – бацька прыгожай дзяўчыны, у якую закахаўся прынц; Амар (Omar) і ў той і ў другой п'есе – бацька непрыгожай дзяўчыны, якая сядзіць у скрыні. Аднак у французскай п'есе Муафак – губернатар, Амар – маляр; у п'есе княгіні Моўфак – сенатар, Амар – проста рамеснік.

Нягледзячы на сюжэтную блізкасць дзвюх п'ес, наўрад ці можна гаварыць аб прамым наследаванні нясвіжскай аўтаркі французскаму драматургу. А. Штэндэр-Петэрсан называе яшчэ адну драматызацыю таго ж сюжэта – трохактавую камедыю Алансона «La Vengeance Comique» («Смешная помста»), пастаўленую ў 1718 г., пасля чаго ўпэўнена сцвярджае, што «княгіня бачыла падобную пастаноўку, магчыма, нават оперу Гале і апрацавала яе пад свежым уражаннем» (152.280). Калі меркаванне наконт «падобнай пастаноўкі» можа быць больш-менш

[46] Сюжэт камічнай оперы Гале падаецца паводле цытаванага А. Штэндэр-Петэрсанам урыўка з «Dictionnaire…» (гл.: 147.278–279).

праўдападобным, то версія наконт оперы Гале здаецца зусім фантастычнай. Княгіня не магла прачытаць гэтай п'есы, паколькі яна не была апублікавана (гл.: 152.278), і не магла яе бачыць на сцэне, бо ў Парыжы яна не была. Застаецца спыніцца на той версіі, што Гале і Ф. У. Радзівіл карысталіся адной крыніцай – арабскімі казкамі.

Ю. Кжыжаноўскі знаходзіць сюжэтную крыніцу разглядаемай камедыі ў згаданым вышэй французскім выданні персідскіх казак, дзе на дні 48–60 прыпадае аповесць «Du Prince Fadlalach, fils de Bin-Ortoc Roi de Mousel» (гл.: 117.395). Гэты зборнік шматразова перавыдаваўся пачынаючы з 1710 г., таму верагодна, што Ф. У. Радзівіл магла быць знаёма з ім і запазычыла адтуль сюжэты для дзвюх сваіх камедый. Праўда, Ю. Кжыжаноўскі не адвяргае магчымасці знаёмства княгіні і з п'есай Гале «Двайная выхадка» на той падставе, што французскі драматург надзяляе прынца з Дамаса «канфідэнтам» П'еро, якому ў п'есе Ф. У. Радзівіл нібыта адпавядае Арлекін (гл.: 117.395). Аднак у пераліку дзеючых асоб камедыі «Суддзя, пазбаўлены розуму» Арлекін пазначаны не як канфідэнт Фадляляха, а як фаварыт суддзі (гл.: 1.412). Так што ўвядзенне ў п'есу фігуры Арлекіна-памочніка не абумоўлена ўплывам п'есы Гале.

А. Штэндэр-Петэрсан назваў п'есу «Суддзя, пазбаўлены розуму» арлекінскай камедыяй, якая заснавана на сувязі драматызаванай прыгодніцкай гісторыі з фарсавым матывам (гл.: 152.273). І ў гэтай камедыі княгіні прысутнічае Арлекін з камедыі dell'arte. Менавіта ён выступае ў ролі свата па загаду суддзі, на хаду выдумляючы гісторыю аб тым, што ён таксама князь, які згубіў свой карабель у марской прыгодзе. Княгіня надае рэплікам Арлекіна відавочны камізм, тым самым даючы свайму герою моўную характарыстыку. Так, аб пачуццях Фадляляха да Земруды ён гаворыць: «Miłość mu kości łamie, mozg suszy niezmiernie» (1.428). Сцэна размовы паміж суддзёй і Земрудай, якая выдае сябе за дачку Амара, завяршаецца размовай паміж Арлекінам і Дэлай, рабыняй Земруды. Пасля любоўных тырад распуснага суддзі, адрасаваных Земрудзе, аўтарка ўводзіць «прызнанне» Арлекіна, адрасаванае Дэле:

> Panna piękna, lecz sługa miluchna, nadzieię,
> Mam że się z nią ożenię, albo oszaleię;
> Moia Oblubienico, kochayże mię ściśle,
> Bo y ia cale ciebie wziąść za Zonę myślę (1.435).

У дадзеным выпадку аўтарка ўжывае добра вядомы ў гісторыі камедыі матыў камічнага паўтору. Арлекін паводзіць сябе, як лёгкадум-

ны і няверны ветрагон, цалкам у стылі Арлекіна камедыі dell'arte, які лёгка пакідаў Каламбіну, каб бегчы ўслед за Ізабэлай. Адпаведна сваёй натуры ён раіць гаспадару (суддзі) прагнаць яго старую жонку Намедыю і замяніць яе на новую (акт IV, сцэна 10).

Ф. У. Радзівіл у дзвюх сваіх «спробах рэалістычна-камічнага арыенталізму»[47] здолела аб'яднаць усходні антураж з элементамі фарсавага дзеяння. Казачны матэрыял падвяргаецца ў яе даволі дасканалай драматургічнай апрацоўцы.

Опера ***«Шчаслівае няшчасце»***, як і многія іншыя драматычныя творы княгіні, грунтуецца на матэрыяле антычнай міфалогіі і ўяўляе сабой драматызаваную гісторыю выкрадання Еўропы. Асноўная канва міфа не парушана, але максімальна спрошчана. Першыя сцэны оперы вытрыманы ў букалічным стылі, выяўляючы бесклапотныя гульні маладых паненак. Парушае ідылічны спакой валадар алімпійскіх багоў. З гэтага моманту ў оперы пачынаецца інтэрпрэтацыя міфалагічнага матэрыялу. Калі, паводле міфа, Юпітэр у выглядзе быка далучыўся да статку Агенора, што пасвіўся на марскім узбярэжжы (гл.: 18.465), то ў оперы статак адсутнічае, бык (Юпітэр) адзін з'яўляецца перад Еўропай і яе сяброўкамі. Гераіні оперы княгіні Радзівіл аказваюцца больш асцярожнымі, чым іх міфалагічныя прататыпы: спачатку яны ўцякаюць – бык таксама адступаецца. Але потым прыгожы звер вяртаецца, і Еўропа, уражаная яго хараством, пачынае куртуазную размову з новым «сябрам». У оперы фактычна адсутнічае знешняе апісанне быка – больш за ўсё ён спадабаўся Еўропе сваім лагодным, ціхмяным норавам. Так у чарговы раз рэалізуе аўтарка свой любімы маральны пастулат: перавага ўнутранай прыгажосці над знешняй. З барокавай пышнасцю ўпрыгожваюць дзяўчаты «каханага бычка»: калі ў міфе для аздобы служаць кветкі і вянкі з іх, то тут жвавыя паненкі прыносяць гаспадыні, акрамя кветак, стужкі, кляйноты, вытанчаныя гірлянды, і ўбіраюць яны не толькі рогі, але і карак, шыю, грудзі, пысу і ногі. Так аўтарка надае занадта сухому антычнаму сюжэту стракатую арнаментальнасць, уласцівую мастацтву эпохі барока.

Пасля выкрадання Еўропы, паводле міфа, Зеўс авалодаў дзяўчынай у выглядзе арла (гл.: 18.153); нясвіжская паэтка памякчае «бессаромную» прамалінейнасць міфа: Юпітэр у чалавечым абліччы прызнаецца Еўропе ў каханні, паведамляючы, між іншым, што ў яе гонар будзе

[47] Так Ю. Кжыжаноўскі назваў камедыі «Распуснікі ў пастцы» і «Суддзя, пазбаўлены розуму».

названа чацвёртая частка свету. Старажытны міф у інтэрпрэтацыі Ф. У. Радзівіл набывае новае гучанне, з яго дапамогай княгіня ў чарговы раз раскрывае галоўную ідэю сваёй творчасці: шчырае каханне – гэта выпрабаванне і пакуты, але адначасова і ўзнагарода за іх:

Niech nikt miłości źle niepoważa,
Bo ta nayczęściey w początkach zraża.
Lecz gdy raz związki wierne ziednoczy,
Z nadgrodą przeszłych łez szczęście toczy (1.694).

Драматызацыю другога «дэкамеронаўскага» сюжэта ажыццявіла Ф. У. Радзівіл у камедыі ***«Каханне – дасканалы майстра»***. Крыніцай сюжэтнага запазычання з'яўляецца першая навела пятага дня «Дэкамерона», дзе распавядаецца гісторыя кіпрыёта Чымонэ, які закахаўся ў Іфігенію. Каханне за кароткі час ператварыла грубага, неадукаванага юнака ў галантнага кавалера. Па ходу сюжэта навелы герой праходзіць праз шэраг выпрабаванняў: спачатку выкрадае каханую з карабля, які вязе яе на Родас, да жаніха Пазімунда, потым трапляе ў турму, але ў рэшце рэшт з дапамогаю Лізімаха адваёўвае Іфігенію і забівае Пазімунда. Многія даследчыкі адзначалі, што Ф. У. Радзівіл у сваёй камедыі выкарыстоўвае «дэкамеронаўскі» сюжэт праз пасрэдніцтва аповесці Г. Морштына з яго зборніка «Antypasty małżeńskie» (1650) (гл.: 85.116; 118.24; 140.165; 7.129). Сапраўды, у гэтым зборніку ёсць аповесць пад назваю «O Galezyusie synu Demokryta i Filidzie córce Aristidesa, szlachty cyprskiego krolestwa». Г. Морштын апрацоўвае толькі першую частку навелы Бакачыо, апускаючы эпізод з забойствам Пазімунда, але захоўвае авантурнасць сюжэта: вяселле адбываецца насуперак волі бацькоў Філіды. Вобраз дзяўчыны, таксама як і ў навеле Бакачыо, не атрымаў дастатковай распрацоўкі. Увогуле ж, як адзначае Р. Пілат, першая частка навелы Бакачыо перарабляецца Морштынам без істотных змен (гл.: 131.219).

Ф. У. Радзівіл запазычае з пераробкі Г. Морштына імёны дзеючых асоб. Таксама як у аповесці і пратографе, галоўны герой мае два імені: напачатку ён завецца Галезій (Galezyusz), але потым бацька ў роспачы называе яго Сімонам (у Бакачыо – Чымонэ – «быдла») за яго глупства і некультурнасць. У камедыі Ф. У. Радзівіл Галезій выразна супрацьпастаўлены двум старэйшым братам – Зізіму, які хоча стаць вучоным, і Сільфраніду, які хоча «лічыцца лепшым у рыцарскіх справах». У навеле Бакачыо браты Галеза-Чымонэ ўвогуле пакінуты па-за ўвагай аўта-

Гравюра М. Жукоўскага да оперы «Шчаслівае няшчасце»

ра. Радзівілаўскі Галезій спачатку не разумее карысці ад вучэння, але каханне, згодна з назваю камедыі, аказваецца дасканалым майстрам. Сустрэўшы Філіду і закахаўшыся ў яе, Галезій абяцае змяніць свае адносіны да навукі. У сцэне сустрэчы Галезія з Філідай нясвіжская аўтарка ўжывае барокавы вобраз цудоўнай заснуўшай дзяўчыны. Каханне Галезія, як гэта характэрна для ўсіх герояў-мужчын пісьменніцы, нарадзілася ў яго вачах. А вось для радзівілаўскай Філіды (у адрозненне ад гераіні Бакачыо) знешнасць не мае ніякага значэння, што цалкам адпавядае аўтарскаму разуменню прыгажосці ў духу ідэалогіі Асветніцтва.

Шлях удасканалення галоўнага героя ў навеле Бакачыо пазначаны агульнымі мазкамі. Італьянскі пісьменнік паведамляе толькі канчатковы вынік – тое, што за кароткі час Чымонэ не толькі вывучыўся грамаце, але і стаў адным з вялікіх любамудраў, змяніў голас, стаў разбірацца ў музыцы і спевах, навучыўся верхавой яздзе, а таксама ваеннай справе (гл.: 10.247). Ф. У. Радзівіл у трэцяй сцэне другога акта выводзіць па чарзе пецярых «мэтраў» – гэта настаўнікі філасофіі, тэалогіі, танцаў, фехтавання, а таксама берэйтар. Прыводзячы ў камедыі пытанні настаўнікаў і адказы на іх Галезія, княгіня прыгадвала, напэўна, заняткі сваіх сыноў Караля і Януша, на якіх яна магла прысутнічаць асабіста.

Ф. У. Радзівіл змяняе развязку вядомага сюжэта. Вобразы старэйшых братоў актуалізуюцца не толькі ў сцэне іх размовы з бацькам. Радзівілаўская Філіда мае дзвюх сясцёр (Кларыду і Альбіну), якія аказваюцца каханкамі Зізіма і Сільфраніда. Увядзенне дзвюх дадатковых пар закаханых спрыяла рэалізацыі ідэйнай задумы аўтаркі. Трактоўка вобраза Філіды ў камедыі «Каханне – дасканалы майстра» карэнным чынам змяняецца ў параўнанні з аповесцю Морштына: бяздзейная, пасіўная гераіня польскага навеліста становіцца пад пяром нясвіжскай аўтаркі натурай цэльнай, непахіснай у дабрачыннасці. У. Хамянтоўскі адзначаў, што вобраз Філіды – гэта «тып вясковай, сціпла выхаванай дзяўчыны» (85.116), аднак менавіта гэтая сціплая дзяўчына становіцца ваяўнічай абаронцай сваіх прынцыпаў, якія адпавядаюць маральнай канцэпцыі аўтаркі. Калі пасля выкрадання трох сясцёр трыма братамі Кларыда і Альбіна адразу ж даюць згоду на шлюб, то Філіда катэгарычна адмаўляецца пайсці на гэта без бацькоўскай згоды, заяўляючы, што

> … kto lekce poważa Przykazanie Oyca,
> Boskie ten łamie Prawo, ten prawdy zaboyca (1.566).

Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Каханне – дасканалы майстра»

Гаворачы так, Філіда праяўляе сапраўдную цнатлівасць і вернасць волі бацькі, бо Арыстыдас незадоўга да таго адмовіўся аддаць сваіх дачок за сыноў Дэмакрыта. Аўтарка асуджае бацьку-тырана і тым не менш ухваляе добрую волю Філіды, дзякуючы якой закаханыя ўсё ж такі змаглі дачакацца шчаслівага для сябе выніку. У духу эстэтыкі сентыменталізму ўсе сюжэтныя канфлікты вырашаюцца «бяскроўна»: жаніх Філіды Пазімунд добраахвотна адмаўляецца ад шлюбу, а Арыстыдас нарэшце дае сваю згоду. У канцы п’есы аўтарка выражае галоўную яе ідэю ў словах Дэмакрыта:

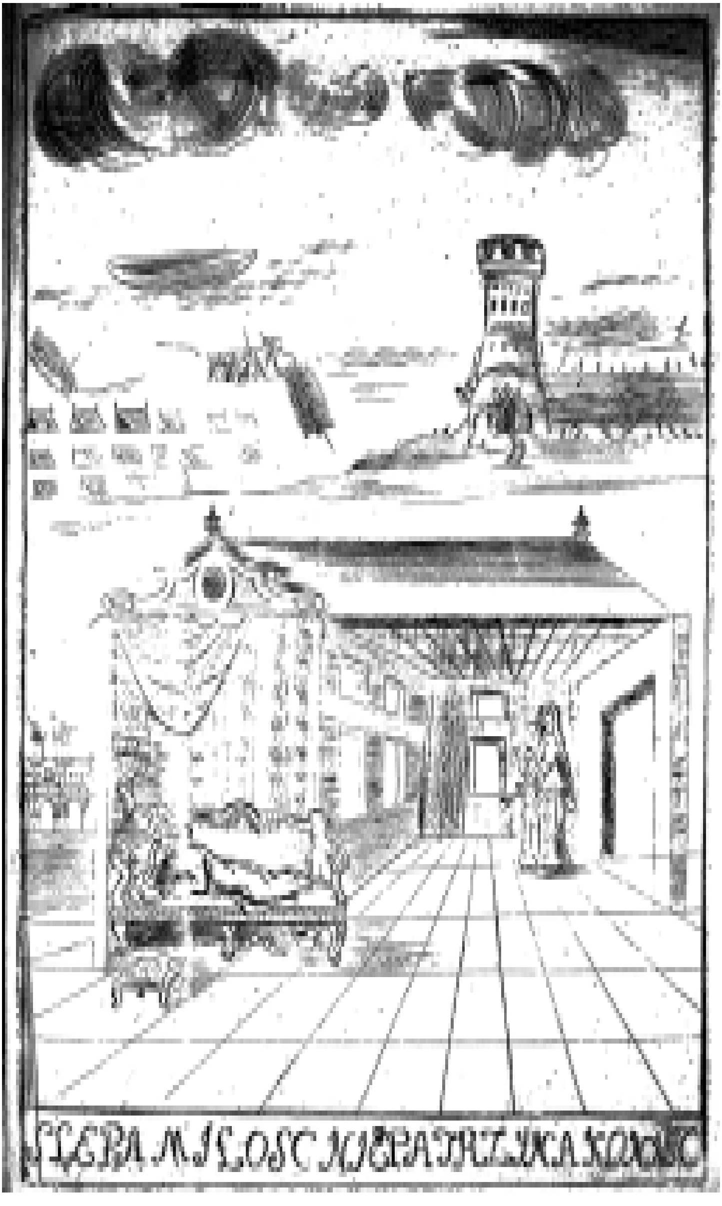
Miłość mocney potęgi takiego waloru,
Że y tępe umysły naucza poloru,
Ona kształtuie serce, ona w szybkim locie,
Wraz smuci, wraz przywraca, radość po kłopocie (1.573).

Думку пра чароўную сілу кахання, якая прысутнічае і ў Бакачыо (гл.: 10.248), княгіня Радзівіл дапаўняе перасцярогай ад імкнення да інтрыг у сардэчных памкненнях, апелюе ў першую чаргу да розуму, а не да пачуцця.

Г. Барышаў сцвярджаў, што ў вобразе Галезія да яго цудоўнага перавыхавання княгіня Радзівіл, па сутнасці, упершыню выводзіць на сцэну будучага батлейкавага Паныча (гл.: 7.131). Сапраўды, аўтарка надзяляе свайго героя тыповымі рысамі неадукаванага, а таму смешнага «невука», які на пытанне, што ён умее рабіць, адказвае:

Ja umiem ieść, spać, wypić; leżę, siedzę, stoię,
Chodzę, gadam, y myślę, o nic się nie boię:
A na coż mi nauka, ludzie bez niej żyią,
Tak mądży, iak y głupi ziemię gdy czas ryią (1.545).

Нельга згадзіцца з А. Сайкоўскім, які сцвярджае, што камедыя «Каханне – дасканалы майстра» – гэта толькі драматызацыя аповесці Г. Морштына, у якой аўтарка «дастаткова слепа» пайшла за першакрыніцай. Княгіня не толькі ўводзіць у сваю п’есу дадатковых персанажаў, не толькі змяняе пэўныя сюжэтныя хады – яна кардынальным чынам пераасэнсоўвае маральна-этычную канцэпцыю вядомай навелы, актуалізуючы вобраз Філіды. Як вядома, у навелах Бакачыо і Морштына ў цэнтры ўвагі – Галезій і яго цудоўнае пераўтварэнне пад уздзеяннем сардэчнага пачуцця, у той час як галоўны жаночы вобраз адсунуты на



Гравюра М. Жукоўскага да оперы «Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца»

другі план. Паводле твораў Бакачыо і Морштына, героя перавыхоўвае само пачуццё кахання, яго чароўная сіла. Паводле ж камедыі Ф. У. Радзівіл, апошнюю кропку ў справе перавыхавання Галезія ставіць менавіта Філіда, якая дае нецярпліваму і гарачаму юнаку ўрок дабрачыннасці і пакорлівасці волі бацькоў.

У камедыі «Каханне – дасканалы майстра», створанай на аснове запазычанага сюжэта, прадстаўлены тыпы і характары, а таксама паказаны ўзаемаадносіны людзей, уласцівыя Рэчы Паспалітай XVIII ст. У. Хамянтоўскі адзначаў, што ў гэтай п'есе «адлюстроўваюцца норавы эпохі ў мностве характэрных сцэн» (85.120).

У апошнім музычна-драматычным творы княгіні – оперы ***«Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца»*** – падаецца міфалагічная гісторыя Сцылы і Міноса падчас аблогі горада Ніссы. Адкрываецца опера сцэнай на вежы, дзе царэўна Сцыла звяртаецца да канфідэнткі з прамовай накшталт той, з якой звяртаўся Філаксіп да Паліксена напачатку камедыі «У вачах нараджаецца каханне». Ніская царэўна цешыцца сваёй вольнасцю, кпіць з усіх, каго натрапіла страла Купідона (гл.: 1.700). Але лёс у хуткім часе адпомсціў дзяўчыне за яе легкадумнасць. Стоячы на той жа вежы і назіраючы за войскам Міноса, які штурмуе яе родны горад, Сцыла нечакана адчула каханне да варожага правадыра і вырашыла дапамагчы яму авалодаць Нісай. Далей міфалагічны і оперны сюжэт разыходзяцца. Паводле міфа, Сцыла зразае з барады бацькі Нінуса цудоўны бліскучы локан, ад якога залежылі яго жыццё і трон, і прапануе іх Міносу ў абмен на яго каханне. Той адразу згадзіўся, захапіў і разрабаваў горад, потым, сапраўды, раздзяліў са Сцылай ложа, аднак не ўзяў яе з сабою на Крыт, бо адчуваў пагарду да забойцы свайго бацькі. Сцыла кідаецца ў мора, каб плыць услед караблю, аднак душа загінуўшага бацькі ў выглядзе арла наляцела на яе зверху і стала біць кіпцямі і клювам. Сцыла адпусціла карму карабля і патанула (гл.: 18.237–238). Ф. У. Радзівіл, як заўсёды, рэтушуе занадта рэзкія эпізоды, здымаючы такім чынам першапачатковую жорсткасць і трагізм антычнага міфа. Радзівілаўскі Мінос рашуча адвяргае прапанову Сцылы і жорстка асуджае яе за здрадніцкі ўчынак. Нінус, уражаны высакародствам Міноса, прызначае яго спадкаемцам трона і ўладаром сваёй дзяржавы. Па задуме аўтаркі, як і ва ўсіх яе п'есах, у рэшце рэшт перамагае чалавечая дабрачыннасць і шчырасць. Каханне таксама павінна накіроўвацца высакароднымі намерамі, бо

> … gdzie bezbożne wznieca się wzdychanie,
> Cnota upada, y ginie kochanie (1.708).

Разуменне кахання ў творчасці Ф. У. Радзівіл кардынальна адрозніваецца ад антычнага яго разумення. Гэта не Эрас з яго ўсеразбуральнай сілаю, які непадуладны рацыянальнаму пачатку, – гэта тонкае, надзвычай цнатлівае, па-галантнаму вытанчанае пачуццё; гэта не прага цялеснага злучэння – гэта імкненне да духоўнай еднасці. Сцыла выступае ў п'есе адмоўнай гераіняй, паколькі вырашыла купіць каханне цаною здрадніцтва, і за гэта была жорстка пакарана.

Ніхто з даследчыкаў не выказваецца адносна магчымых сюжэтных крыніц дзвюх опер Ф. У. Радзівіл. Ю. Кжыжаноўскі лічыць, што, магчыма, абедзве яны створаны на аснове гатовых французскіх камедый-балетаў XVII ст., якія нялёгка паддаюцца ідэнтыфікацыі (гл.: 118.19–20). Пры гэтым польскі даследчык чамусьці адвяргае магчымасць паходжання дзвюх опер напрамую ад міфалагічных паданняў, якія маглі быць самастойна перапрацаваны аўтаркай. Нам жа гэты шлях здаецца цалкам магчымым: міфалагічныя сюжэты ў абедзвюх операх перапрацоўваюцца ў адпаведнасці з эстэтычнай і маральнай канцэпцыяй аўтаркі, што з'яўляецца прамым сведчаннем яе самастойнай работы над сюжэтамі сваіх п'ес.

У выніку аналізу асноўнага корпусу арыгінальных драматычных твораў Ф. У. Радзівіл можна зрабіць некалькі агульных высноў аб асаблівасцях яе драматургічнай культуры. Сюжэты камедый, трагедый і опер княгіні не былі і не маглі быць цалкам арыгінальнымі. Існаваўшая ў першай палове XVIII ст. культурна-літаратурная традыцыя вымагала ад аўтараў выкарыстання здабыткаў вытанчанай славеснасці мінулых эпох. Аднак, як слушна заўважае А. Ліпатаў, «факт уплываў (як і запазычанняў) не заўсёды азначае тыпалагічную агульнасць. ...Запазычанне асобных матываў, персанажаў, сітуацый ажыццяўляецца ў рамках розных паэтык» (31.269). Сюжэты, народжаныя ў часы антычнасці, Сярэднявечча, у эпоху Рэнесансу, Ф. У. Радзівіл пераасэнсоўвае, прапусціўшы іх праз прызму паэтыкі позняга барока і эстэтыкі ранняга Асветніцтва, а таксама праз прызму ўласнай маральна-філасофскай канцэпцыі. «Мастак творыць у межах тых магчымасцяў, якія перад ім адкрывае эпоха і мастацкае асяроддзе», – пісаў акадэмік Д. С. Ліхачоў (32.184). Для пісьменнікаў першай паловы XVIII ст. працэс запазычання і апрацоўкі літаратурнага або фальклорнага сюжэта быў натуральным і заканамерным. Княгіня Радзівіл дапасоўвала самыя розныя па часова-этнічнай прыналежнасці сюжэты да айчынных культурных, побытавых і маральна-этычных рэалій. Героі і гераіні яе камедый, трагедый і опер – гэта жыццёвыя, добра знаёмыя тыпы, якія дзейнічаюць і размаўляюць у адпаведнасці з правіламі свецкага этыкету, прынятага

ў арыстакратычным асяроддзі Рэчы Паспалітай XVIII ст. Аднак гэтыя вобразы і тыпы, створаныя Ф. У. Радзівіл, уражваюць разнастайнасцю, якая, зрэшты, вынікае з самога жыцця.

«Любы акт літаратурнай творчасці, г. зн. стварэння новага твора, – адзначаў П. Беркаў, – складаецца… з дзвюх абавязковых частак, – з выкарыстання таго моўнага, ідэйнага і мастацкага запасу, які заспявае ў сваёй нацыянальнай літаратуры аўтар на момант напісання свайго новага твора, і з чагосьці сапраўды новага, што ён уносіць «ад сябе», чагосьці ў дадзенай нацыянальнай літаратуры яшчэ невядомага, не існаваўшага» (8.29). Ф. У. Радзівіл здолела прыўнесці гэта «новае, невядомае, не існаваўшае» ў драматургічную традыцыю Рэчы Паспалітай: яна першая раскрыла для суайчыннікаў духоўны свет жанчыны, паказаўшы самыя розныя аспекты шматграннай і таямнічай жаночай натуры.

У выбары крыніц для сюжэтаў сваіх п'ес княгіня не абмяжоўвалася якім-небудзь адным літаратурным або драматургічным жанрам. У дыяпазон яе творчых інтарэсаў трапляе пастаральная і алегарычная драма, камедыя dell'arte, містэрыяльная драма, фарс, а таксама агіяграфічнае паданне, авантурна-прыгодніцкая аповесць, гістарычная навела і, безумоўна, народная казка. Ужо пасля першага свайго драматургічнага вопыту – камедыі «Дасціпнае каханне» – аўтарка пачынае распрацоўваць сваю арыгінальную методыку падбору і апрацоўкі запазычаных (і часцей за ўсё добра вядомых) сюжэтаў. У цэнтры кожнай яе п'есы – яркі жаночы вобраз. Гэта ахвяры мужчынскага вераломства (Энона, Партэнія) і самаадданыя, пакорлівыя жонкі (Цэцылія); мужныя змагаркі за сваю веру (Агапа, Хіонія і Ірэна) і сціплыя, добра выхаваныя дзяўчаты (Юлія, Палікрыта, Тымарэтка, Філіда); дасціпныя і разумныя жанчыны, здольныя перахітрыць мужчын (Аруя, Земруда), і жанчыны, падуладныя волі свайго пачуцця, адданыя ў каханні (Алена, Еўропа). Рэдкія адмоўныя гераіні служаць антыподамі, трагічны паварот у іх лёсе паказвае, да чаго могуць давесці зайздрасць і здрадніцтва (Алімпія, Сцыла).

А. Сайкоўскі заўважае, што «чым больш паглыбляцца ў гэтыя драмы, тым лягчэй заўважыць пульсуючы ў іх аўтабіяграфічны струмень» (140.166). Гэта праяўляецца як на ўзроўні асобных элементаў сюжэта, так і на ўзроўні дробных дэталяў. Так, у трагедыі «Справа Боскай наканаванасці» канфідэнтка Раксана паведамляе каралеве Талестрыс, што яе сын, каралевіч Антыохус, выправіўся на паляванне, і пры гэтым «pobiegła z nim Dyianka z Jorkiem sworowana» (1.75). Ужытая тут форма «sworowana» (ад дзеяслова «sworować» – 'збіраць у зграю') указвае на тое, што размова ідзе аб паляўнічых сабаках, якіх аўтарка надзяляе,

хутчэй за ўсё, імёнамі паляўнічых сабак князя Радзівіла. Аўтабіяграфічнасць у п’есах пісьменніцы прабіваецца і праз той дыяпазон пачуццяў, якія становяцца ўнутранай воссю яе твораў. Тэма кахання, вернасці ў каханні, маральнасці пранізвае ўсе яе п’есы – магчыма, таму, што ўсё гэта было прадметам вялікай заклапочанасці княгіні і многія свае маралізатарскія сентэнцыі яна адрасавала мужу, які вельмі часта пакідаў яе з-за спраў службовых і не толькі.

А. Тышыньскі да асаблівасцяў драматургічнай культуры Ф. У. Радзівіл адносіў тое, што змест дзеяння ў яе п’есах «ужо па сваёй задуме нідзе не з’яўляецца мясцовым – гэтае дзеянне… адбываецца то ў Грэцыі, то ў Турцыі, то ў Егіпце, то на востраве Кіпр… але ніколі – на радзіме» (цыт. па: 140.167). Сапраўды, акрамя трагедыі «Золата ў агні», дзеянне іншых п’ес адбываецца ў замежжы. Але такое перанясенне дзеяння ў экзатычныя краіны было чыста фармальным або, дакладней, намінальным. Пры аддаленасці, «іншаземнасці» месца дзеяння камедый, трагедый і опер Ф. У. Радзівіл змест іх заставаўся айчынным, беларуска-польскім, або, як трапна заўважыў А. Сайкоўскі, «радзівілаўска-нясвіжскім». У многіх драматычных творах княгіні яскрава адлюстраваўся мясцовы каларыт, і гэта, напэўна, адна з найбольш адметных рыс яе драматургічнай культуры. Каларыт гэты выражаўся найперш вонкава, у касцюмах акцёраў, якія адпавядалі модзе той эпохі (гл.: 7.121, 229–231). Аднак большае значэнне маюць праявы мясцовага каларыту ў самім тэксце драматычных твораў. Так, Філаксіп з камедыі «У вачах нараджаецца каханне» апісвае Салону свой маёнтак, які мае

Nad podziw położenie: w koło rzeka bierzy,
Ogrod, Zamek, y gaie w ktorym zwierze leży (1.246).

Апісанне гэтае дзіўным чынам нагадвае славутую Альбу, а наступная пейзажная замалёўка – сам Нясвіж і яго ваколіцы:

Piękne gaie, wesołe, rozkrzewione liście,
Prospekt i wdzięczne miejsca widać oczywiście,
Wspaniały mur struktury pysznego rzemiesła,
Zieloność też murawy i z darniny krzesła (1.248).

Магчыма, што ў двух апошніх радках апісаны летні тэатр у парку «Кансаляцыя», дзе месцамі для гледачоў сапраўды служылі кавалкі зялёнага дзёрну.

Адпавядаюць беларускай флоры тыя лекавыя расліны, што збіраюць Энона з Сільвіяй («Каханне – зацікаўлены суддзя»):

> Szukay moia Sylwio przestępu y roży,
> Skuteczne mi lekarstwo, boyne pole wroży,
> Mak polny na sen dobry, piołun z maieranem
> Na bol serca potrzebny, gozdzik z tulipanem
> Gorączkę leczy; ruta, bożedrzewko, mięta
> Uzdrowi kogo z mdłością bol żołądka pęta;
> Jelenie zaś ięzyczki, betonika z ślazem
> Krew czyszczą, kto z harbatą piie wszystko razem (1.103).

Пераносячы месца дзеяння ў экзатычныя краіны, аўтарка тым не менш ужывае словы «powiat», «miasto». Так, манерная дама з французскім імем Follebelle, прыехаўшы ў госці да князя Філаксіпа («Адпачынак пасля клопатаў»), заяўляе: «U nas w Powiecie częste tańce oraz ziazdy» (1.495). Аўтарка прыстасоўвае да іншаземных краін побытавыя, сацыяльна-палітычныя і культурныя асаблівасці сваёй айчыны. Ва ўсіх п’есах, незалежна ад месца дзеяння, выступаюць *кароль* або *цэсар* (не імператар або султан), а таксама *князі* (не прынцы, герцагі, патрыцыі або бароны). І гэтыя князі, па словах Сайкоўскага, «адзначаліся шляхецка-магнацкімі рысамі і ўчынкамі. У Рыме або Турцыі ёсць сенат, гетман, існуе падзел на ваяводствы і паветы, шляхта верхаводзіць на сейміках, судзіцца ў трыбуналах» (140.167). Даволі дзіўна выглядае выраз «Orszak Egypskiey Szlacheckiey młodzieży» (1.356) або заява егіпецкага вяльможы ў адрас Сесатрыкса («Забавы фартуны»): «Przystoyniey mu przy owcach, iak w Rycerskim Pasie» (1.366). Творчасць Ф. У. Радзівіл была блізкай да тагачаснай шляхецка-магнацкай культуры Рэчы Паспалітай. «Чытаем, – пісаў А.Сайкоўскі, – што дзеянне адбываецца ў Турцыі або Рыме, але перад вачыма маем Варшаву, Львоў, а перадусім – Нясвіж».

Увядзенне ў драматургічную сістэму аўтаркі элементаў арыенталізму было прадыктавана агульным кірункам шляхецка-магнацкай культуры Рэчы Паспалітай першай паловы XVIII ст. Культура гэтая фарміравалася на грунце магутнага ідэалагічнага фону, які ўтвараўся сарматызмам. Гэты культурна-побытавы напрамак, заснаваны на пастулаце аб паходжанні шляхты ад антычных сарматаў, у значнай ступені садзейнічаў арыенталізацыі культуры і побыту вышэйшага саслоўя беларуска-польскай дзяржавы. Арыентальны каларыт, зрэшты, абмяжо-

ўваецца ў п’есах княгіні толькі ўжываннем адпаведных імён (Банут, Аруя, Земруда, Моўфак, Абдан і г. д.), аўтарка не ўжывае назваў побытавых рэалій краін Усходу. Нават галоўныя героі камедыі «Распуснікі ў пастцы» – не турэцкія валі, кадзі або візір, а айчынны *доктар*, *суддзя* і *губернатар*. Да адметнасцяў драматургічнай сістэмы Ф. У. Радзівіл належыць аднесці і выкарыстанне элементаў камедыі dell’arte. Італьянскае камедыйнае мастацтва – такое, якім разумела яго княгіня, – пранікала ў яе п’есы перш за ўсё з вобразам Арлекіна. Фарсавы гумар, які зрэдку пераходзіў нават у грубы камізм, разбаўляў агульны галантна-пастаральны тон, які пераважаў у камедыях нясвіжскай аўтаркі, надаваў жывасць асобным сцэнам і персанажам.

А. М. Панчанка адзначаў, што «адзін і той жа сюжэт у розных эстэтычных сістэмах набывае спецыфічны культурны сэнс» (48.193). Выкарыстоўваючы пры стварэнні сваіх драматычных твораў вядомыя і невядомыя фальклорныя, літаратурныя і міфалагічныя сюжэты, Ф. У. Радзівіл пераасэнсоўвала іх у адпаведнасці з уласнай эстэтычнай сістэмай. Драматургія нясвіжскай аўтаркі ўзнікла «на каштоўнасцях старой (сармацкай) і навацыях асветніцкай культуры», увабрала ў сябе «рэмінісцэнцыі містэрыяльнай сцэны і ідэі тэатра барока» (7.105). Яе літаратурна-мастацкая культура, як адзначаў Ю. Кжыжаноўскі, вырастала на мяжы скрыжавання двух светаў: чужога, заходнееўрапейскага, з мясцовым, айчынным (гл.: 118.10). Культурная спадчына, здабыткамі якой карысталася пісьменніца, не мае ніякіх тыпалагічных, храналагічных або нацыянальных абмежаванняў. Творчасць княгіні ў поўнай меры пацвярджае тэзіс аб тым, што «гісторыя культуры ёсць не толькі гісторыя змяненняў, але і гісторыя назапашвання каштоўнасцяў, якія застаюцца жывымі і дзейснымі элементамі культуры ў наступным развіцці» (35.5).

Драматургія Ф. У. Радзівіл, яшчэ цесна звязаная з колам тэм і ідэй позняга барока, ужо ўбірала ў сябе ідэі і ўяўленні новага часу – эпохі Асветніцтва з яе пільнай увагай да чалавечай асобы. Галоўнай мэтай аўтаркі было адлюстраванне ўнутранага духоўнага свету сваіх герояў, дакладней – гераінь. Праз прызму сусветнай культурнай спадчыны і ўласных маральных прынцыпаў паэтка звярталася да вечнасных тэм. Іх асэнсаванне мела пад сабою глыбокую маральную аснову, таму ўсе драматычныя творы княгіні вызначаюцца павучальнасцю і дыдактызмам. Усебаковая і разнастайная сувязь паміж старажытным і сучасным, запазычаным і айчынным стала падмуркам для ўзнікнення драматургіі Ф. У. Радзівіл, якую многія даследчыкі называюць самай дзіўнай і ні на што не падобнай з’явай у культуры XVIII стагоддзя.

§ 2. Паэтычныя кулісы: жанрава-мастацкія асаблівасці п’ес Ф. У. Радзівіл

У крытычных даследаваннях па творчасці Ф. У. Радзівіл пры ацэнцы мастацкіх вартасцяў яе камедый, трагедый і опер найбольш дыскусійным было пытанне аб паэтычнай дасканаласці гэтых твораў. Пытанне гэтае сапраўды актуальнае, паколькі 15 з 16 драматычных твораў княгіні напісаны вершам. І ацэнкі тут, як звычайна, самыя розныя: ад заўваг пра «даволі гладкі верш» (82.27; 176.162) да сцвярджэння, што аўтарка пісала «рыфмаванай прозай» (118.9). Дзеля высвятлення ісціны прааналізуем паэтычную структуру наступнага ўрыўка з камедыі «Каханне – дасканалы майстра».

O wdzięczney zieloności // gaju kryty cieniem,
Pozwol mi się zabawić // lekkim sił spocznieniem:
Lecz muszę pierwey grunta, // roli obryść buyney
Potym wrocę, pod drzewem // sen ułożę czuyny (1.548).

Працытаванае чатырохрадкоўе напісана 13-складовым вершам, які, як адзначае І. Ралько, быў адным з найбольш пашыраных як у польскай, так і ў беларускай, украінскай, а пасля і рускай паэзіі XVII ст. (гл.: 51.32). Усюды строга захоўваецца двудзельнасць радка (7//6), жаночая рыфма і жаночая натуральная цэзура; контуры кожнай дзелі выразныя, яны падкрэсліваюць раўназначнасць або паралелізм адпаведных інтанацыйных частак. Дарэчы, як адзначае М. Грынчык, менавіта такая метрычная форма радка – 13-складовік са стабільнай цэзурай (7//6) – замацоўваецца ў беларускай версіфікацыі пачынаючы з канца XVI ст. (гл.: 20.46). Чаму ж польскі вучоны сцвярджае, што «княгіня не была паэткай» (118.9), калі ў большасці сваіх драматычных твораў у асноўным тэксце яна карыстаецца не 11-, 14- або 15-складовымі формамі, а «больш перспектыўнай, прыдатнай у рытмаўтваральным сэнсе» (20.53) 13-складовай? Як і Ф. У. Радзівіл, перавагу ёй аддаваў, напрыклад, А. Рымша. Для большай нагляднасці працытуем урывак з «Psałterzu Dawidowa» Я. Каханоўскага, паэтычныя творы якога лічаць узорам польскага сілабічнага верша:

Twym rozumem tak miernie // ziemia usadzona,
Że na wieki nie będzie // nigdy poruszona.
Na tej jako powłoka // przepaści leżały,
A góry niezmierzone // wody zakrywały… (цыт. па: 51.37).

Відавочна, што метрычная форма верша Каханоўскага цалкам супадае з метрычнай формай працытаванага ўрыўка з камедыі Ф. У. Радзівіл. У большасці яе драматычных тэкстаў паслядоўна захоўваецца 13-складовы ізасілабізм (некаторыя п'есы – напрыклад, «Дасціпнае каханне», «У вачах нараджаецца каханне» – пачынаюцца ў 11-складовай форме, працягваюцца ў 13-складовай), за выключэннем тэкстаў песень, дзе метрычныя формы вар'іруюцца ад 5- да 12-складовых, але гэта цалкам вытлумачальна: тэксты песень, хутчэй за ўсё, прыстасоўваліся не толькі да музычнай партытуры, але і да танцавальнага рытму. Намі не заўважана прыкладаў збою ізасілабізму ў вершах Ф. У. Радзівіл. У некаторых выпадках, магчыма, «віноўнікам» падобных метрычных збояў у тэкстах W2 мог быць выдавец Я. Фрычынскі. Так, Ю. Кжыжаноўскі прыводзіць прыклад разыходжанняў паміж R1 і W2 у тэкстах «Трагедыі…»:

R1: Ta konalia śmie ze mną tak śmiele certować
W2: Ten błazen śmie mną tak śmiele certować (цыт. па: 160.220).

Як бачым, выдавец, змяніўшы тэкст, адначасова змяніў і сілабічную структуру з 13-складовай на 11-складовую.

А. Сайкоўскі ў рэцэнзіі на кнігу «Тэатр Уршулі Радзівіл» звяртаў увагу на тое, што некаторыя рэдактарскія «папраўкі» К. Вяжбіцкай пры публікацыі тэкстаў Ф. У. Радзівіл таксама паўплывалі, між іншым, і на скажэнні рытму (гл.: 143.550). Сама ж Ф. У. Радзівіл валодала майстэрствам версіфікацыі на даволі высокім узроўні, што, дарэчы, і адзначалі некаторыя даследчыкі (гл., напр.: 106.103; 154.142).

Асобнага разгляду патрабуе пытанне аб асаблівасцях паэтыкі драматычных твораў Ф. У. Радзівіл, а таксама аб жанравай прыродзе яе п'ес. Менавіта гэтыя аспекты творчасці нясвіжскай паэткі падвяргаліся найбольш вострай крытыцы ў польскім літаратуразнаўстве. Так, напрыклад, адзін з першых даследчыкаў творчасці княгіні М. Юшынскі адзначаў, што яна ўвогуле не ведала правілаў драматычнай паэтыкі, не чытала твораў Карнэля, а таксама «Вучэння аб трох адзінствах» (гл.: 106.103). Недарэчным і «няправільным» у п'есах Ф. У. Радзівіл абвяшчаецца, напрыклад, тое, што ў камедыі «Дасціпнае каханне» – 71 дзеючая асоба (гл.: 106.103); усе п'есы маюць адвольную колькасць актаў і сцэн (гл.: 118.9); у трагедыі «Золата ў агні» Прамыслаў у 5-м акце двойчы спраўляе вяселле, у тым жа акце ў яго нараджаюцца дзеці і дасягаюць 14 гадоў (гл.: 151.67–68) і інш. Негатыўная ацэнка мастацкіх вар-

тасцяў п'ес княгіні не была між тым у большасці выпадкаў вынікам глыбокіх даследаванняў польскіх вучоных. Наадварот, яны перадавалі адзін другому, пачынаючы з М. Юшынскага, гэтую ацэнку, нібы эстафету, не цураючыся часам нават прамых запазычанняў з прац сваіх папярэднікаў. Пры гэтым большасць даследчыкаў ацэньвае драматычную творчасць Ф. У. Радзівіл, аўтаркі сярэдзіны XVIII ст., па мерках класіцыстычнай ці нават арыстоцелеўскай паэтыкі. Так, Ю. Кажанёўскі папракае княгіню тым, што яна «не наследавала ні грэчаскім формам, ні французскаму тэатру» (111.116). З'яўленне падобных недарэчных ацэнак у канцы XIX ст. было звязана з нераспрацаванасцю тэорыі барока. Дзіўна, аднак, што і ў працах вучоных другой паловы XX ст. мы не знойдзем глыбокага аналізу кампазіцыйна-стылёвых і мастацкіх асаблівасцяў камедый, трагедый і опер Ф. У. Радзівіл.

Эксперыментальная драматургічная культура княгіні Радзівіл зараджалася ў межах паэтыкі барока, жывілася мастацкімі дасягненнямі папярэдніх эпох. Пры гэтым, як ужо адзначалася, культура гэтая была звязана як з айчыннай, так і з замежнай літаратурна-драматычнай традыцыяй. У першую чаргу варта адзначыць сувязі з вобразна-мастацкай сістэмай школьнага езуіцкага тэатра. «Ураджэнцам» школьнай сцэны з'яўляецца Пустэльнік з трагедыі «Справа Боскай наканаванасці», які замяняе тут казачных гномаў, асілкаў і г. д. Трынаццатая сцэна другога акта камедыі «Дасціпнае каханне» пабудаваная ў форме выхадаў розных персанажаў, якія не адыгрываюць ніякай сюжэтаўтваральнай ролі. Гэта ў асноўным алегарычныя персанажы: Час, Вясна, Лета, Восень, Зіма, Чатыры Гаспадыні і г. д. Выхад на сцэну алегарычных фігур – тыповы ход у практыцы школьнага тэатра, ён цалкам адпавядае нормам барокавай паэтыкі, калі «алегорыі маглі выступаць у драме адначасова з рэальнымі персанажамі, уступаць з імі ва ўзаемадзеянне» (55.199). Усе гэтыя персанажы з'яўляюцца толькі для таго, каб павіншаваць князя Міхала Казіміра з днём нараджэння і прынесці яму свае дарункі. Такі ланцуг «віншавальных» выхадаў акцёраў фактычна ўжо не адносіцца непасрэдна да сюжэта п'есы і ўяўляе своеасаблівы рудымент інтэрмедыі-панегірыка. Гэты тып драматургічнай пабудовы не быў вынаходніцтвам нясвіжскай аўтаркі: тэатр Рэчы Паспалітай XVII–XVIII стст. ведаў такі жанр, як «драматызаваны панегірык». Такая п'еса была пастаўлена, напрыклад, навучэнцамі Кіева-Магілянскай акадэміі ў гонар князя Ераміі Карыбута Вішнявецкага 1 мая 1648 г. (гл.: 89.295). У прыдворных тэатральных пастановах таго часу дзеючай асобай мог станавіцца сам адрасат: кароль або князь, якому прысвячалася

п’еса. Так, у оперы П. Метастазіо «Il Parnasso accusato e difeso» («Абвінавачаны і абаронены Парнас»), пастаўленай у Варшаўскім прыдворным тэатры 7 кастрычніка 1750 г., Юпітэр заклікае алімпійскіх багоў спыніць свае спрэчкі і далучыцца да святкавання дня нараджэння Аўгуста III (89.319). Значыць, і той факт, што ў камедыі «Дасціпнае каханне» святкаванне пастускага вяселля нечакана перайшло ў святкаванне дня нараджэння князя Радзівіла, не павінен быў здзіўляць прысутных гледачоў. Варта адзначыць тут, што жанр драматызаванага панегірыка перасягнуў межы прыдворнага тэатра XVIII ст. і шырока выкарыстоўваўся таксама ў беларускай літаратуры першай паловы XIX ст., напрыклад Янам Чачотам у філамацкі перыяд яго творчасці. Як алегарычны персанаж трэба разглядаць і багіню, што ў камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» займае месца міфічнай Эрыды, якая кінула тром багіням яблык звады. Пры гэтым у пераліку дзеючых асоб яна не называецца багіняю (хоць імя яе паводле п’есы – дакладны пераклад грэцкага слова «ἔρις» – ‘спрэчка, сварка, звада’).

У п’есах Ф. У. Радзівіл шырока выкарыстоўваюцца традыцыйныя <u>барокавыя</u> <u>матывы</u>. Так, матыў «крывога люстэрка» сустракаецца двойчы. У трагедыі «Справа Боскай наканаванасці» гэты матыў фактычна пакладзены ў аснову сюжэта: жорсткая маці размаўляе з чароўным люстэркам, жадаючы ведаць, што яна найпрыгажэйшая, а потым за сваю злоснасць пераўтвараецца ў брыдкую пачвару. У камедыі «Адпачынак пасля клопатаў» матыў «крывога люстэрка» ўвасоблены ў загадкавым персанажы пад імем Крытыка, якая распавядае Тыманту аб знешняй непрывабнасці княгіні Партэніі. Падрабязнае апісанне ўражвае дасканаласцю ў справе дээстэтызацыі гераіні:

Usta małe, a oczy w otwartym zbyt kroju,
Nawet niechluyna w samym odźieniu y stroju;
Noga duża y ręka, pierś mała szeroka,
Włos długi choć bląd, przytym błękitnego oka,
Szyię kurczy, a głowę do gory podnosi (1.493).

Увядзенне напаўалегарычнай Крытыкі дапамагае аўтарцы стварыць яскравы, эмацыянальна насычаны барокавы кантраст: Тымант, расчараваны словамі Крытыкі, тым больш быў уражаны пры асабістай сустрэчы з прыгожай княгіняй. Так на працягу ўсёй камедыі адбываецца сутыкненне паняццяў «прыгожае – непрыгожае» ў самых розных іпастасях. Такое сутыкненне і спараджае кантраст, спалучэнне супрацьлегласцяў – асноў-

ны прынцып паэтыкі барока (гл.: 58.11–13). У трэцяй сцэне другога акта той жа камедыі Партэнія спявае песню, у якой распавядае гісторыю Дэдала і Ікара, робячы ў канцы выснову аб марнасці чалавечых намаганняў і аб «нядолі чалавечай» у поўнай адпаведнасці з барокавым «vanitas»:

Nayleprze pomierne wyroki,
Lot rowny, niski ni wysoki
Gruntownie ubiespiecza
Kto na świat puści swe nadzieie,
Pod słońcem prędzey wosk topnieie.
To niedola człowiecza (1.475).

Далей у той жа песні Партэнія расказвае гісторыю «Арыадны, дамы ладнай», якая, аказаўшы паслугу каханаму Тэзею, пазней была пакінута ім. Напрыканцы – ізноў сумная выснова аб тым, што звычайна вераломны мужчына «za łask wiele przykrość ściele» (1.476).

У сёмай сцэне III акта трагедыі «Безразважлівы суддзя» ў рэпліцы Дульцыя праз барокавы матыў пераўвасаблення адбываецца метафарычнае супрацьпастаўленне карніка яго ахвярам. Аказваецца, на думку Дульцыя, тры сястры

Wszystkie iedna po drugiey, takie wiążą łyka,
Ze nie oni są w więzach, iam za niewolnika (1.159).

Нарэшце, шырока прадстаўлены ў літаратуры барока матыў «гульняў фартуны» пакладзены ў аснову сюжэта камедыі з адпаведнай назвай, а таксама выкарыстоўваецца ў трагедыі «Золата ў агні». Цярплівасць Цэцыліі Ф. У. Радзівіл тлумачыць у духу барокавага светаўспрыняцця: усе выпрабаванні і змены лёсу чалавек павінен прымаць як належнае. Калі ж усё вяртаецца на свае месцы, Цэцылія бачыць у гэтым ізноў жа «справу Боскай наканаванасці»:

Lubom tego niegodna, dźięki BOGU czynię,
Y wyznawam, że sukcess z Ręki iego płynie,
Kto słyszy niech wychwala, Niebieskich spraw skutek,
On sam rządzi, w roskoszy łez odmienia smutek (1.536).

Менавіта мастацтва барока звяртаецца да паказу псіхалагічнага стану чалавека. У IV сцэне оперы «Сляпое каханне не зважае, чым скон-

чыцца» аўтарка ўводзіць песню (якую па сцэнічнай функцыі можна прыраўняць да выхаду антычнага хора), дзе адлюстраваны ўнутраны душэўны канфлікт гераіні, спрадвечная праблема выбару паміж розумам і сэрцам, уласцівая антычнай драме:

Gani mię rozum, łaią mię szkrupuły,
Ale moy instynkt na honor nieczuły:
Zanic te wszystkie mądre waży zdania,
Y oślep bierzy powodem kochania (1.704).

У душэўнай барацьбе перамагае сэрца, Сцыла выдзірае з бацькавай барады «русы волас», а кароль Нінус (у міфе – Ніс) бачыць тым часам дзіўны сон як прадвесце наступных падзей. Увядзенне прарочага сну – папулярны ход у практыцы школьнага тэатра – павінна было заінтрыгаваць гледача. Адначасова сон Нінуса звязвае паслядоўна дзве сюжэтныя сітуацыі, дазваляючы змяніць месца дзеяння і перамяшчацца ў вялізнай тэатральнай прасторы.

Па мерках барокавай паэтыкі варта расцэньваць і кампазіцыйныя асаблівасці драматычных твораў Ф. У. Радзівіл. Некаторых даследчыкаў здзіўляла незвычайная кампазіцыя камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя»: К. Брадзінскі, напрыклад, адзначаў вельмі хуткае разгортванне падзей, калі ў першым акце галоўны герой яшчэ знаходзіцца ва ўлонні маці, у другім ужо пасвіць скаціну, у трэцім адплывае за мора і г. д. (гл.: 82.27). У. Хамянтоўскі нават называе п’есу хутчэй апавяданнем у дыялогах, чым драмай (гл.: 85.130). Тлумачэнне гэтаму феномену хуткіх пераносаў у часе і прасторы дае Ю. Кжыжаноўскі, заўважаючы, што «замыканне вялізнага эпічнага палатна… было магчымым дзякуючы сярэднявечнай методзе свабоднага звязвання дыялогаў у адно цэлае накшталт драматычнай хронікі» (118.9). Такі кампазіцыйны прынцып, які сягае сваімі каранямі да сярэднявечнай містэрыяльнай драмы, дазваляў свабодна суадносіць сцэны і ўводзіць розных герояў. Асновай для развіцця драматычнага сюжэта ў тэатры барока, для стварэння драматычнага канфлікту быў «рух чалавека па жыцці, яго перамяшчэнне ад калыскі да магілы, або проста вандроўка – перамяшчэнне з адной краіны ў другую, яго падзенні і ўзвышэнні, якія суправаджаліся пераменамі ў знешнім жыцці» (58.101). У барокавай драме найбольш важнай была катэгорыя прасторы, катэгорыі ж часу надавалася меншае значэнне, яна «мела меншую нагрузку, семантычную і кампазіцыйную. На час працякання дзеяння магло не быць ніякіх указанняў у тэксце п’есы… часавыя паўзы

былі малазначныя. Важнымі былі толькі тыя моманты, у якія здзяйснялася штосьці, што вызначала развіццё сюжэта. Гэтыя моманты маглі быць звязаны паміж сабою ў часавых адносінах як заўгодна» (58.110–111).

Барокавае асэнсаванне катэгорыі часу назіраем і ў камедыі «Каханне – дасканалы майстра». Пераўтварэнне Галезія адбываецца за вельмі кароткі тэрмін: Г. Барышаў лічыць нават, што на працягу аднаго дня (гл.: 7.132). Між тым Бакачыо паведамляе, што «не прайшло і чатырох год з таго часу, як Чымонэ закахаўся, а ён ужо стаў найпрывабнейшым, добра выхаваным і самым годным юнаком на ўсім Кіпры» (10.247). Зразумела, што для княгіні Радзівіл важным быў сам факт пераўтварэння героя, а не тэрмін, за які гэта адбылося.

Паколькі ў многіх сваіх драматычных творах Ф. У. Радзівіл драматызавала вядомыя літаратурныя, міфалагічныя або казачныя сюжэты, зразумела, што ў сферу яе творчых інтарэсаў трапляюць шматлікія элементы антычнай культуры. Гэтыя элементы ў творчасці княгіні Францішкі былі ў большай ці меншай ступені апасродкаваныя і інтэрпрэтаваныя праз французскую прэцыёзную літаратуру, галантны раман, пастаральную драму, а таксама італьянскую оперу, часткова – праз камедыю dell'arte. Уплыў антычнасці адчуваецца ў камедыях, трагедыях і операх нясвіжскай паэткі на розных узроўнях: і ў сістэме вобразаў, і ў кампазіцыі, і ў паэтыцы. Так, напрыклад, камедыя «Дасціпнае каханне» багатая антычнымі матывамі, якія трапілі сюды ў сувязі з наследаваннем аўтаркай жанру пастаральнай драмы. Так, у канцы другога акта дзве пастушкі прыносяць ахвяру багіні Ірыдзе, якая фактычна выконвае ў камедыі княгіні Радзівіл ролю антычнага «deus ex machina». Менавіта Ірыда – багіня вясёлкі ў грэцкай міфалогіі – павучае старога Люцыдора і заклікае яго ўзрадавацца з прычыны нараджэння Марса, што з'яўляецца намёкам на імяніны князя Міхала Казіміра. Такая персаніфікацыя, уласцівая паэтыцы барока, адбываецца ў гэтай камедыі таксама з багіняй Люцынай (Люцында ў пераліку дзеючых асоб), якая заяўляе ў XIV сцэне другога акта, што менавіта яна дапамагала маці Міхала Казіміра пры родах (гл.: 1.55). Наяўнасць такой метафары дазваляе высока ацаніць знаёмства аўтаркі з антычнай міфалогіяй: сапраўды, адна з функцый Люцыны ў рымскай міфалогіі – дапамога жанчынам пры родах. Выступленне ў гэтай жа сцэне Дыяны з шасцю німфамі – гэта, хутчэй за ўсё, балетная ўстаўка, своеасаблівы намёк на адну з любімых забаў князя Радзівіла – паляванне. У VIII сцэне другога акта пастух Філонак спявае прывітальную песню Міртылу і Амарыле накшталт антычнай эпіталамы з рэфрэнам

Dzięki Wenerze, ze nas w hołd bierze:
Wiwat, wiwat śpiewaymy (1.49).

Антычны Кіпр – месца дзеяння дзвюх п'ес княгіні Радзівіл. У камедыі «У вачах нараджаецца каханне» лакалізацыя дзеяння ў Старажытнай Грэцыі робіцца за кошт згадвання ракі Кларыі, якая працякае ва ўладаннях Філаксіпа, князя «з роду Тэзэя»; у камедыі «Адпачынак пасля клопатаў» – за кошт згадвання славутага Лабірынта. Кульмінацыйным момантам апошняй п'есы можна лічыць зварот княгіні Партэніі да багіні Венеры з просьбаю расказаць аб сваім далейшым лёсе. У гэтай сцэне пасля слоў Партэніі выступае хор, які, як і ў антычнай драме, спачувае гераіні і выступае ад яе імя, так што маналог Партэніі, як у люстэрку, адбіваецца ў словах хора. Так у дадзеным эпізодзе спалучаецца антычны прынцып перазоваў паміж хорам і героем з барокавым прынцыпам адлюстравання, праявы якога былі глыбока прааналізаваныя Л. А. Сафронавай (гл.: 59). Хор развівае матыў помсты за пакрыўджаны гонар, бо менавіта гэтай помсты прагне Партэнія. У якасці прыкладаў-«адбіткаў» хор прыгадвае імёны паляўнічага Актэона і німфы Каліста:

Przez cię Akteona,
Ciekawość skrocona?
Wina oczewiście
Skarana w Kaliście,
Y moy honor zemsty dziś prosi (1.468).

Яшчэ адна сцэна з выхадамі хораў адкрывае трэці акт. Яна ўяўляе сабою апісанне свята ў горадзе Аматонце, у храме труны Адоніса. Напэўна, маюцца на ўвазе адоніі – святы фінікійскага паходжання, звязаныя з культам земляробства, а шырэй – з сусветна вядомым культам паміраючага і ўваскрасаючага бога. Адпаведна чаргаванню зімы і лета ў сцэне апісання храмавага свята чаргуюцца «смутны» і «вясёлы» хоры: на зялёным узгорку з крыві Адоніса вырастае цудоўная кветка, і зусім нечакана такі аптымістычны вынік аўтарка каментуе ў духу хрысціянскай маралі:

Cieszmy, cieszmy los mety choć śmierć kogo zbiera,
Gdy Dusza nieśmiertelna w Raju nieumiera;
Choć nam czas, lub przeyzrzenie zawiera powieki,
Jakaż słodycz, gdy kwitnie zysk Duszy na wieki (1.481).

Паэтка дапасоўвае іншародныя элементы язычніцкай культуры да догматаў хрысціянскага веравучэння. Звыш таго, яна часам сумяшчае ў тэксце рэаліі антычнай і хрысціянскай культуры. Так, няверны муж Партэніі князь Саляміс, пералічваючы сваіх шматлікіх каханак, даводзіць, што «чацвёртая манашка, вясталка» (1.457). Як бачым, на першым месцы аўтарка ставіць назву знаёмай культурнай рэаліі, праз якую гледачам лягчэй будзе зразумець незнаёмую.

У камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя», сюжэт якой, як было паказана, грунтуецца на антычным траянскім міфе, даволі важную ролю адыгрываюць вобразы антычных багоў. Першай з'яўляецца багіня, якая тлумачыць Касандры значэнне сну Гекубы. У тэксце не пазначана яе імя, але, мяркуючы па пераліку дзеючых асоб, – гэта Люцына (паводле п'есы – Люцында). Чаму ў дзвюх сваіх п'есах княгіня ўводзіць вобраз гэтай малавядомай, другараднай антычнай багіні? Магчыма, гэта звязана з функцыяй Люцыны дапамагаць жанчынам пры родах. Напэўна, княгіня Радзівіл, якой давялося перажыць смерць некалькіх сваіх нованароджаных дзяцей, пакутаваць ад шматлікіх выкідышаў, з асаблівай пашанай ставілася да старажытнарымскай апякункі рожаніц.

Відавочна, што, выкарыстоўваючы ў сваёй драматургічнай творчасці элементы антычнай культуры або нават цэлыя сюжэты з міфалогіі старажытных грэкаў і рымлянаў, Ф. У. Радзівіл пераасэнсоўвала іх у адпаведнасці з уласнай эстэтычнай сістэмай. Г. І. Барышаў слушна заўважаў, што княгіня «фактычна ўсіх герояў прыбірае ў адзенне свайго часу, праецыруючы на грэчаскі міф сваю эпоху з яе ідэаламі, этычнымі праблемамі, норавамі і звычаямі» (7.119–120). Словы аб «адзенні свайго часу» можна разумець і ў прамым, і ў пераносным сэнсе. Сапраўды, на гравюры М. Жукоўскага са сцэнаю «Суд Парыса» да камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» (гл.: 1.93) перад Парысам стаяць багіні, апранутыя, як заможныя дамы часоў Людовіка XIV. Паказальнікамі іх «алімпійскага паходжання» былі сімвалы – неад'емныя элементы барокавай эстэтыкі. Так, Афіна Палада трымае ў руках дзіду і эгіду, якую ўпрыгожвае галава Гаргоны; Юнона выяўляецца не толькі з паўлінам, але і з сярэднявечнымі атрыбутамі вышэйшай улады – гарнастаевай накідкай, каралеўскай каронай і скіпетрам; Венера намалявана з двума галубкамі і з эгрэтай на галаве ў выглядзе палаючага сэрца Езуса Хрыста – эмблемай ордэна езуітаў (так у іканалогіі XVIII ст. часта выяўлялі алегорыю Кахання). Дапоўнена гравюра лубочнымі дэталямі – завітымі баранчыкамі і «яблыкам звады», якое ў п'есе было з золата і мела надпіс «найцудоўнейшай» (гл.: 7.120–121).

З аднаго боку, як заўважае Л. А. Сафронава, у XVIII ст. антычнасць выконвала ролю дэкора (гл.: 61.52). Экзатычнасць у п’есы Ф. У. Радзівіл прыўносілі сцэны храмавых святаў і антычных язычніцкіх набажэнстваў, ідылічна-пастаральныя сцэны, імёны міфалагічных герояў і персанажаў антычнай літаратуры. З другога боку, у літаратуры XVIII ст. адбываецца перанос увагі на асабістыя ўзаемаадносіны, і антычныя сюжэты былі ў гэтым плане жаданай крыніцай. На гэта звяртала ўвагу і Л. А. Сафронава, якая лічыла, што ў магнацкіх тэатрах яны спрыялі фарміраванню элементаў сентыменталізму, услаўлялі вернасць каханкаў. Менавіта таму, нягледзячы на пярэчанні некаторых тэарэтыкаў, антычны матэрыял шырока выкарыстоўваўся ў тагачаснай літаратуры (часцей за ўсё адпаведным чынам інтэрпрэтаваны) для стварэння сюжэтаў, распрацоўкі тэм, канструявання фігур і тропаў (гл.: 58.229, 236).

Уплыў антычнай драматургіі адбіўся і на сістэме персанажаў у п’есах Ф. У. Радзівіл. Так, толькі ў камедыях, пабудаваных на антычным матэрыяле, прысутнічае такі персанаж, як «нявольнік». Можна меркаваць таксама, што шматлікія «наперснікі» і «нахлебнікі» антычнай драмы паўплывалі на з’яўленне такога абавязковага персанажа ў п’есах нясвіжскай аўтаркі, як «канфідэнт» і «канфідэнтка». Аднак, захоўваючы антычны антураж, Ф. У. Радзівіл стварае свае п’есы па законах еўрапейскай драматургіі новага часу. Антычныя багі ў п’есах княгіні павінны расцэньвацца як традыцыйныя вобразы антычнасці, культурныя знакі мінулага, якія выконвалі выключна эстэтычную функцыю. Шчырая хрысціянка, Ф. У. Радзівіл магла б сказаць пра сябе словамі свайго славутага суайчынніка Мікалая Гусоўскага:

> Молімся мы Іісусу Хрысту і ягонаму бацьку,
> Ў песнях жа нашых часцей правяць Юнона і Зеўс.

Антычная міфалогія прысутнічае ў драматычных творах княгіні як сведчанне яе літаратурнай культуры, эрудыцыі. «Уключэнне міфалагічных фігур у драматычныя творы сведчыла аб дасканаласці прафесійнай тэхнікі драматурга» (58.230). Праз прызму багатай культурнай спадчыны старажытнасці аўтарка звярталася да вечнасных тэм, актуальных у любыя часы.

Пытанне пра <u>жанравую ідэнтыфікацыю</u> п’ес Ф. У. Радзівіл упершыню ў пазітыўным плане спрабаваў вырашыць А. Штэндэр-Петэрсан, сцвярджаючы пры гэтым, што аўтарка і выдавец «сталі ахвярай поўнай блытаніны паняццяў пры пазначэнні драм» (152.256). Дзіўна, аднак, што

аўтар, зразумеўшы жанравую спецыфіку п'ес нясвіжскай паэткі («для іх (жанраў. – *Ж. Н.-К.*) ужывання была ўласціва поўная адсутнасць прынцыпаў»), спрабуе тым не менш «выправіць» гэтую блытаніну. Ён падзяляе ўсе п'есы на тры групы: «камедыі» (уласна камедыі), «драмы», «трагедыі». Аднак даследчык, напэўна, сам адчуваў хісткасць такой класіфікацыі, таму далей адзначыў, што «ні ўласна трагічны, ні ўласна камічны элемент не адыгрываюць у іх (п'есах княгіні. – *Ж. Н.-К.*) якой-небудзь вызначальнай ролі. Цалкам відавочна, што ні дзеянне, ні інтрыга не з'яўляюцца галоўнай прыкметай п'есы… Таксама спосаб развіцця асобы і характару былі… дастаткова неістотнымі» (152.257).

Звернемся да двух канкрэтных прыкладаў ужывання нясвіжскай аўтаркай жанравызначальных тэрмінаў. Я. Савінскі, характарызуючы «Золата ў агні», абураецца поўным адступленнем ад праўдападабенства і адмаўляе п'есе ў праве называцца трагедыяй. Трагедыя, на думку даследчыка, патрабуе іншых спружын, іншых пачуццяў, іншага ходу дзеяння. «Смутак Цэцыліі зусім не трагічны, – зазначае вучоны, – яна дазваляе ўсё рабіць са сваімі дзецьмі, не прадпрымаючы ніякіх сродкаў процідзеяння» (151.67). Сапраўды, сучаснаму чытачу Цэцылія падаецца занадта фанатычнай у сваёй адданасці і вернасці мужу, а каханне Цэцыліі і Прамыслава, па словах таго ж Савінскага, занадта халодным. У п'есе Ф. У. Радзівіл мы не знойдзем амаль ніводнай рэплікі асуджэння ў адрас Прамыслава, а Цэцылію за яе пакорлівасць толькі аднойчы дакарае канфідэнтка Адэльфрэда (1.530). У той жа час апрацоўка Ш. Перо, напрыклад, наскрозь прасякнута пафасам асуджэння жорсткага мужа, ды і ў навеле Бакачыо адзначаецца, што «падданыя, думаючы, што ён (маркіз. – *Ж. Н.-К.*) забіў дзяцей, асуджалі яго і папракалі за жорсткасць, а Грызельду вельмі шкадавалі» (10.520). Нездарма А. Сайкоўскі зазначыў, што ў трагедыі «Золата ў агні» «выступае сапраўдны монстр шлюбнай дабрачыннасці» (140.165).

Тлумачэнне такой незвычайнай, нежыццяпадобнай пакорлівасці радзівілаўскай гераіні можна даць, калі ўспомніць, што «барока ў славянскіх краінах доўгі час суіснавала з класіцызмам і ў літаратуры, і ў жывапісе, і ў архітэктуры, спараджаючы зусім асаблівыя мастацкія формы» (61.50). Ці не з'яўляецца радзівілаўская Цэцылія жывым увасабленнем жаночай цярплівасці і паслухмянасці, падобна таму як мальераўскі Тарцюф быў жывым увасабленнем крывадушніцтва? Такі вобраз-сімвал, вобраз-схему Ф. У. Радзівіл магла стварыць яшчэ і таму, што асноўнай яе мэтай пры напісанні гэтай п'есы (як, зрэшты, і ўсіх іншых) была мэта выхаваўчая. І ў гэтым пункце мы зноў знойдзем су-

дакрананне барока і класіцызму, паколькі «абодва былі ў вышэйшай ступені дыдактычныя, падкрэслівалі выхаваўчую пераўтваральную ролю мастацтва» (61.52). Таму і княгіня Радзівіл у гісторыі пра Цэцылію вылучае на першы план універсальнае, а не прыватнае, не імкнецца да канкрэтызацыі канфлікту.

Вядома, што ў 1752 г. Ф. У. Радзівіл стварае два музычна-драматычныя творы – «Шчаслівае няшчасце» і «Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца», якія ў W2 маюць жанравае пазначэнне «опера». Гэта не значыць, аднак, што княгіня звярнулася да прынцыпова новай, не знаёмай ёй раней тэатральнай формы. Інтэрмедыйныя ўстаўкі opernага або аперэтачнага (вакальна-харэаграфічнага) характару былі ўжо ў яе ранейшых творах: у камедыі «Дасціпнае каханне» (акт I, сцэны 7 і 9, акт II, сцэны 1, 8 і 13 – спевы; акт II, сцэна 1 – італьянскі канцэрт, сцэна 11 – танцы), у трагедыі «Золата ў агні» (пасля 1-й і 14-й сцэн V акта – балет, пасля 6-й сцэны пастарэлы – танец) і многіх іншых. Г. Барышаў лічыць, што творы, напісаныя Ф. У. Радзівіл у 1752 г., «маюць прамое дачыненне да оперы» (7.157). Аднак ці можам мы быць упэўненымі, што ўсе астатнія творы княгіні былі музычна-вакальнымі толькі ў асобных момантах? Аўтары кнігі «З гісторыі польскай музычнай культуры» ўвогуле лічаць, што «оперная, а дакладней, вадэвільна-аперэтачная дзейнасць пачынаецца (у Нясвіжы. – *Ж. Н.-К.*) з таго часу, калі княгіня пачынае пісаць свае камедыі, пераплеценыя музыкай або музычнымі ўстаўкамі» (175.178–179). «Аперэткамі» называе М. К. Радзівіл у сваім «Дыярывушы» некаторыя п’есы княгіні, напісаныя да 1752 г. (гл.: 146.423–425). А паколькі не захаваліся ні нотныя партытуры да тэатральных тэкстаў (лібрэта?) княгіні, ні сведчанні музычна адукаваных гледачоў, то нельга адназначна сцвярджаць, што найменне «опера» ў W2 цалкам адпавядае сучаснаму значэнню гэтага тэрміна. Такое пазначэнне жанру на тытульным аркушы магло быць простай фармальнасцю; магчыма, выдавец Я. П. Фрычынскі такім тэрміналагічным адасабленнем хацеў аддзяліць аднаактавыя творы княгіні ад яе шматактавых камедый і трагедый.

Адвольнае ўжыванне нясвіжскай аўтаркай жанравых пазначэнняў тлумачыцца размытасцю нормаў барокавай паэтыкі. Традыцыйныя тэрміны «камедыя» і «трагедыя» ўжываюцца княгіняй у не-арыстоцелеўскім значэнні, што і абурала многіх даследчыкаў. Так, «трагедыямі» ў W2 названы такія рознахарактарныя п’есы, як «Справа Боскай наканаванасці», «Безразважлівы суддзя», «Золата ў агні» і нават пераклад мальераўскай камедыі (!) «Смешныя манерніцы». Адзначаючы

падобныя факты, Ю. Кжыжаноўскі сцвярджае, што княгіня «не была дасведчанай у таямніцах паэтыкі» і «яе тэрмінамі яна карысталася як прыйдзецца» (118.8). Між тым яшчэ ў эпоху Рэнесансу ў драматургічнай практыцы некаторых аўтараў назіраліся значныя адступленні ад арыстоцелеўскага разумення камедыі як займальнай п'есы з выяўленнем ніжэйшых слаёў грамадства або як маральнай сатыры. Вялікі Шэкспір тэрмінам «камедыя» пазначае і «Камедыю памылак», напісаную па ўзору Плаўтавых «Менехмаў», і даволі грубы фарс «Віндзорскія насмешніцы», і італьянскую камедыю «Два веронцы», і чароўную камедыю «Сон у летнюю ноч». Камедыйныя вобразы былі прадстаўлены яшчэ ў трагедыях Шэкспіра (карміліца ў «Рамэо і Юліі», Фальстаф у «Каралі Генрыху IV», магільшчык у «Гамлеце»). Можна прыняць за аснову дэфініцыі камедыі наяўнасць у п'есе элементаў гульні, забавы і «гуляючага» персанажа (homo ludens), але і гульня не выключае цалкам сур'ёзнасці. Яшчэ ў антычным мастацтве сфарміраваўся ідэал сур'ёзна-вясёлага чалавека (ανήρ σπουδογέλοιος). Так, Платон лічыў, што «трагік па ўсіх правілах павінен быць адначасова і камедыянтам», а Пліній Малодшы ўхваляў ураўнаважанасць паміж сур'ёзнасцю і весялосцю як «самае гуманнае», у той час як адно без другога выраджаецца (цыт. па: 149.11).

Зразумела, што такое сумяшчэнне або налажэнне жанравых паняццяў прывяло ў эпоху барока да іх частковай або поўнай узаемазамяняльнасці. Так, у Рэчы Паспалітай XVIII ст. «распаўсюдзілася ў шырокім ужытку аднясенне тэрміну «камедыя» як агульнага азначэння для любых тэатральных п'ес, таксама і для трагедыі» (150.225). Фактычна тэрміны «камедыя» і «трагедыя» ў тэатры эпохі барока былі «ўроўнены ў правах». Так, адна са старажытных польскіх літургічных драм называецца «Komedia męki Jezusowej» (гл.: 89.255), а назва драмы пра святога Юзафа (1551 г.) сустракаецца ў двух варыянтах: «Comoedia Joseph sacer» і «Jozefi Tragedia» (гл.: 89.211). Падобны прыклад жанравай «двуназоўнасці» можна сустрэць і ў Ф. У. Радзівіл: калі на тытульным аркушы ў W2 «Золата ў агні» пазначана як «трагедыя» (гл.: 1.503), то ў канцы п'есы перад пастараллю чытаем: «Po skończeniu się tey Komedyi…» (1.537). Князь «Рыбанька» у сваім «Дыярывушы» таксама ўжывае розныя жанравыя пазначэнні адносна адной і той жа п'есы.

У дачыненні да драматычных твораў Ф. У. Радзівіл даследчыкі прапаноўвалі самыя розныя варыянты жанравых дэфініцый. Так, У. Хамянтоўскі піша: «Яе драмы – гэта апавяданні ў дыялогах, якія складаюцца з разнастайных сцэн або абразкоў, накіданых спехам, без увагі да правілаў мастацтва» (85.134). С. Віндакевіч прапануе падзяліць усе п'есы

княгіні на драматызаваныя аповесці з навелістычным сюжэтам і на гумарыстычныя анекдоты, перапрацаваныя накшталт камедыі або фарса (гл.: 168.236). Г. Бігеляйзен прапануе наступныя жанравыя мадыфікацыі: камедыя, пастараль, драма, опера (гл.: 79.172). С. Тарноўскі, характарызуючы W2, піша: «Там ёсць драмы, камедыі, пастаралі» (157.136). В. Арэшка лічыць, што «першыя п'есы хутчэй нагадвалі паказ у дыялогах вядомых сюжэтаў» (4.107). Аўтары кнігі «З гісторыі польскай музычнай культуры» (Кракаў, 1958) адносяць пяць п'ес княгіні да жанру аперэткі або інтэрмеца аперэтачнага кшталту (гл.: 175.179). У дачыненні да асобных твораў ужываюцца наступныя жанравыя азначэнні: «Дасціпнае каханне» – пастараль (гл.: 79.172); «Безразважлівы суддзя» – свецкая містэрыя (гл.: 7.121); «Распуснікі ў пастцы» – фарс (гл.: 168.237), «Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца» – гісторыка-легендарная опера (гл.: 39.42).

Напэўна, можна прызнаць даволі правільнымі і дакладнымі з сучаснага пункту гледжання многія з прыведзеных варыянтаў. Аднак наўрад ці трэба выпраўляць жанравыя пазначэнні п'ес Ф. У. Радзівіл – камедыя, трагедыя, опера – або ўжываць іх назвы ў двукоссі, як робіць гэта А. Штэндэр-Петэрсан. Л. Сафронава слушна заўважала, што княгіня «пераходзіла ад жанра да жанра, нібыта прасочваючы іх гісторыю на сцэне» (57.35). Адвольныя жанравыя пазначэнні княгіні цалкам адпавядалі традыцыям сучаснай ёй драматургіі, якая развівалася сваім – некласічным і не-арыстоцелеўскім – шляхам.

Драматургічная культура Ф. У. Радзівіл была сінкрэтычнай як у сінхранічным, так і ў дыяхранічным плане. Ахарактарызаваць яе можна словамі Д. С. Налівайкі, сказанымі ў дачыненні да асаблівасцяў развіцця ўкраінскай драмы XVII – першай паловы XVIII ст.: для яе было ўласціва «зменлівае і дынамічнае аб'яднанне рэнесансава-антычных і сярэднявечных (як нацыянальных, так і запазычаных, еўрапейскіх) элементаў, што перадусім і надавала ёй яскрава выражаны барокавы характар» (44.43). Драматургія барока пазбягала любых мастацкіх абмежаванняў, не ўкладвалася ў вузкія рамкі ні адной з вядомых еўрапейскіх паэтык. У барокавай драме прынцыпы адзінства месца і часу становяцца непатрэбнымі перашкодамі. Характарызуючы асаблівасці п'ес французскага драматурга А. Ардзі[48], С. Макульскі фармулюе, па сутнасці, асноўныя асаблівасці барокавай драмы ўвогуле:

[48] Ардзі Аляксандр – драматург французскага тэатра дакласічнай эпохі, п'есы якога ставіліся ў Бургундскім гатэлі ў 1633–1634 гг.

1) вольная пабудова, якая не лічыцца з адзінствамі месца і часу;
2) займальнасць фабулы;
3) вастрыня і эфектнасць сцэнічных палажэнняў;
4) разгортванне заблытанай інтрыгі з шэрагам паралельных або пераплеценых сюжэтных ліній;
5) адвольнае чаргаванне кантрастных элементаў: узнёслага, трагічнага і нізкага, камічнага (гл.: 40.134).

Кожны з гэтых пунктаў можна праілюстраваць прыкладамі з п'ес Ф. У. Радзівіл:

1) у драмах дапускаюцца ад аднаго да дванаццаці актаў, у акце – ад адной да дваццаці адной сцэны; парушэнні адзінства часу («Каханне – зацікаўлены суддзя», «Золата ў агні»); парушэнні адзінства месца («Адпачынак пасля клопатаў», «Каханне – зацікаўлены суддзя», «Забавы фартуны»);
2) у аснове сюжэтаў многіх п'ес – вядомыя казкі або навелы;
3) у камедыі «Распуснікі ў пастцы» хітрая жонка садзіць трох каханкаў у куфры; выкарыстоўваюцца матывы пазнавання («Забавы фартуны»), падмены («Суддзя, пазбаўлены розуму», «Безразважлівы суддзя»), пераўвасаблення («Дасціпнае каханне», «Справа Боскай наканаванасці»);
4) у камедыі «Забавы фартуны» вылучаюцца наступныя сюжэтныя лініі: Амадыс – Апрый – Ладыцыя: здрада і пакаранне за яе;
   Сесатрыкс – Тымарэтка: вернае каханне;
   Амадыс – Сесатрыкс – Тымарэтка: пошукі страчанага дзіцяці;
   Лісэрына – Сесатрыкс, Гераклеон – Тымарэтка: неспраўджаныя спадзяванні.

У дадзенай п'есе сюжэтныя лініі пераплятаюцца, у камедыях «Адпачынак пасля клопатаў», «Каханне – зацікаўлены суддзя», «Суддзя, пазбаўлены розуму» – нанізваюцца паслядоўна па прынцыпу ланцуга;

5) «Дасціпнае каханне»: пастараль змяняецца фарсам, у фінале – драматызаваны панегірык; «Адпачынак пасля клопатаў»: герой «арлекінскага тыпу» Палідам побач з рамантычнай гераіняй Партэніяй.

Вядома, што барокавая драма адрознівалася ўзмоцненай рытарычнасцю. «Рытарычнасць тэатра XVII – першай паловы XVIII ст. выяўлялася не толькі ў яго жанравай структуры, але і ў тым, што і ў драматычных актах, не толькі ў аратарскіх, слова дамінавала над сцэнічным жэстам, іграла ролю сюжэтаўтваральнага элемента» (56.188). Прамую ілюстрацыю гэтага палажэння знаходзім у камедыі «Забавы фартуны», дзе сюжэт у другой палове п'есы развіваецца дзякуючы таму, што з

запіскі Ладыцыі выпала слова «corka», у выніку чаго Амадыс не мог спачатку даведацца, хто яго дзіця.

Адзначаючы яўную перавагу элементаў барокавай паэтыкі і эстэтыкі ў драматургіі Ф. У. Радзівіл, нельга забывацца, аднак, на тое, што з 40-х гг. XVIII ст. літаратура Рэчы Паспалітай «развівалася пад плодным, стымулюючым уплывам ідэй славянскага і заходнееўрапейскага Асветніцтва» (38.11). Аднак, безумоўна, творчасць нясвіжскай аўтаркі знаходзіцца бліжэй да папярэдняй эпохі, што характэрна было для ўсёй магнацкай культуры XVIII ст. у цэлым. Эстэтыка барока, якая ў параўнанні з Рэнесансам і класіцызмам адрознівалася большай гібкасцю, адкрытасцю, «талерантнасцю», надавала аўтарцы больш свабоды ў выяўленні яе мастацкай арыгінальнасці. У XVIII ст. воля аўтара пільна ахоўвалася і ўшаноўвалася тэатрам: аўтар быў уладальнікам слова, якое мела надзвычай высокую вартасць. У межах барокавай паэтыкі лягчэй укараняліся чужародныя, запазычаныя элементы, паколькі «барока лёгка і хутка засвойвала мясцовыя традыцыі, у кожнай краіне набывала нацыянальнае аблічча» (38.11).

Княгіню Радзівіл нездарма адносяць да «прадвеснікаў» Асветніцтва ў літаратуры Рэчы Паспалітай (гл.: 150.401). М. Шыйкоўскі лічыў, што нясвіжская паэтка пад канец сваёй дзейнасці непасрэдна падышла да стварэння камедыі новага тыпу, звярнуўшыся да новых узораў. «Творчы метад У. Радзівіл, – адзначаў Г. І. Барышаў, – яскрава адлюстраваў павевы мясцовай культуры барока, яе своеасаблівай пераходнай формы ад сярэдневяковых відовішчаў да тэатра новага часу» (16.184). Акрамя таго, княгіня першая ўвяла ролю жанчыны ў сферу камедыі і бытавой драмы, сцвярджаючы тым самым, што «ў паўсядзённым жыцці… жанчына займала важнае становішча» (79.114–115).

Бясспрэчнай заслугай Ф. У. Радзівіл з’яўляецца тое, што яна першая стварыла перадумовы для пераходу да новай асветніцкай драмы. Яе драматургія ўвабрала ў сябе лепшыя дасягненні папярэдніх культурных эпох і ўзнікла на скрыжаванні дзвюх мастацкіх традыцый: заходнееўрапейскай – пераважна французскай і італьянскай – і айчыннай, цесна звязанай з тэорыяй і практыкай прыдворнага (каралеўскага і магнацкага), а таксама езуіцкага тэатра Рэчы Паспалітай саксонскай эпохі.

Раздзел 4. МАЛЬЕРАЎСКАЯ СПАДЧЫНА Ў ТВОРЧАСЦІ Ф. У. РАДЗІВІЛ*

У чэрвені 1749 г., пасля стварэння першых чатырох п'ес, надзвычай стракатых у жанрава-стылёвых адносінах, нясвіжская аўтарка, адчуваючы, напэўна, патрэбу ў навучанні драматургічнай тэхніцы, знаходзіць для сябе найлепшы ўзор – камедыі Жана Батыста Мальера. Такі выбар быў невыпадковым. Безумоўна, яна добра ведала ўсю французскую драматургію XVII ст., у тым ліку творы Карнэля і Расіна, аднак для культуры Рэчы Паспалітай XVIII ст. не ўласціва была «панурая афарбоўка»: «паэзію гэтага стагоддзя не адзначалі ўвогуле ні элегіі, ні трагедыі, ні нават гераічныя або гістарычныя паэмы, як у XVII ст.» (161.50). Лёгкі гумар, весялосць і галантнасць былі тымі рысамі, якія вызначалі пераважную большасць тагачасных твораў, створаных для эліты. Княгіня Радзівіл не адступае ад гэтай агульнай тэндэнцыі ў сваёй творчасці, таму, маючы выдатны густ, робіць стаўку на лепшага з камедыёграфаў XVII стагоддзя – Мальера.

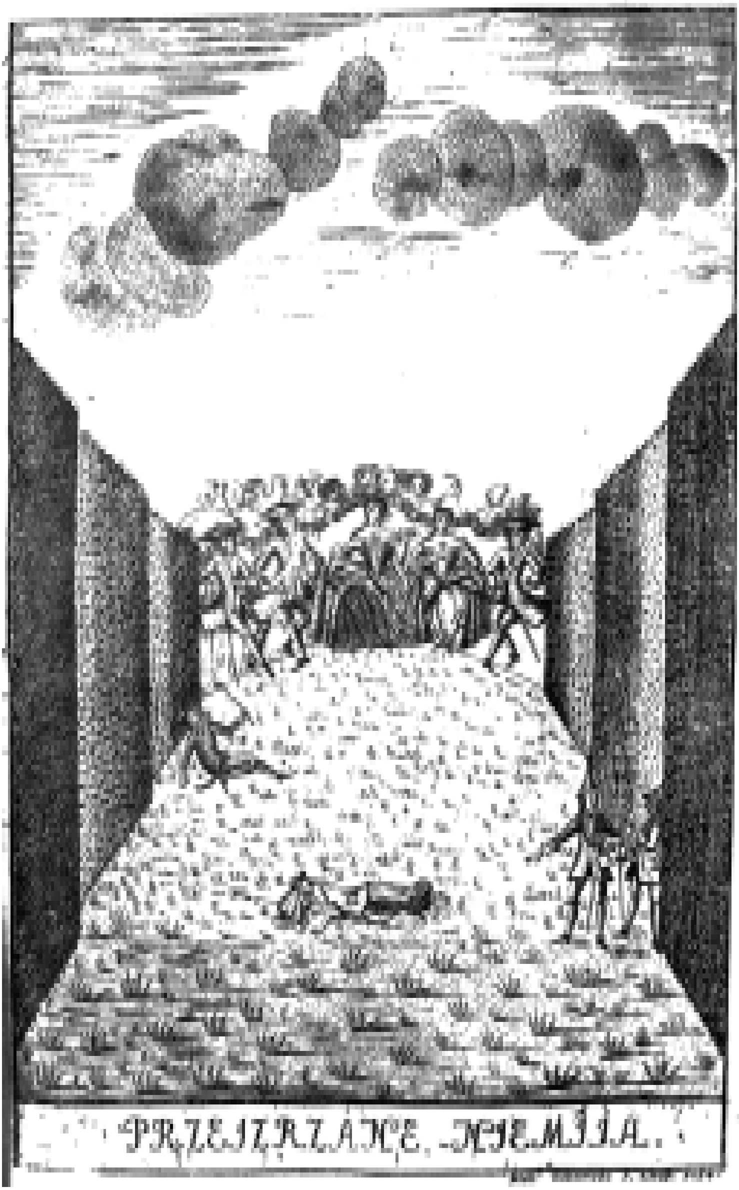
Вядома, што ў апошняй чвэрці XVII ст. шматлікія французскія трупы ставілі творы Мальера на сцэнах каралеўскага тэатра ў Дрэздэне і Варшаве (гл.: 166.16) пры спрыяльнай падтрымцы караля Рэчы Паспалітай Аўгуста II, вялікага аматара французскай камедыі. У 20-х гг. XVIII ст. у камедыйным рэпертуары французскіх акцёраў Аўгуста II былі лепшыя творы вялікага камедыёграфа – «Мізантроп» і «Тарцюф» (гл.: 166.56). Пры Аўгусце III, які аддаваў перавагу італьянскай камедыі, Мальер ставіўся ў каралеўскім тэатры значна радзей. Аднак і тады, у 40–50-х гг., камедыі Мальера былі ў рэпертуары нямецкіх труп П. Гільфердзінга, А. Акермана і М. Леперта (гл.: 166.122, 124–125). П'есы Мальера ставіліся таксама на сцэне школьнага тэатра, як паведамляе Ю. Леваньскі, яшчэ пры Аўгусце II. Так, напрыклад, вядома, што варшаўскія піяры паказвалі «Хітрыкі Скапэна» ў 1749 г. (гл.:

* Выказваю шчырую ўдзячнасць загадчыку кафедры французскай мовы Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта Мікалаю Кавалёву за кансультацыйную падтрымку пры напісанні гэтага раздзела.

122.17). На сцэнах езуіцкіх тэатраў мальераўскія камедыі сталі з'яўляцца часцей толькі ў 50-х гг. XVIII ст. пасля таго, як нямецкі тэарэтык класіцызму Ф.Ноймайр у сваім трактаце «Idea poeseos» (1751) аспрэчыў негатыўную афіцыйную ацэнку езуітамі творчасці Мальера (гл.: 107.63). Аднак З. Рашэўскі адзначае, што ў варшаўскім Collegium Nobilium камедыі Мальера, Данкура і Рэнара ставіліся з 1743 г. (гл.: 135.54).

Пра пастаноўкі драматычных твораў Мальера на магнацкай сцэне захаваліся нешматлікія сведчанні. Так, Б. Круль-Качароўска паведамляе, што ў часы Яна Казіміра ў Рэчы Паспалітай перакладаліся на польскую мову мальераўскія камедыі-пастаралі, аднак назваў канкрэтных твораў даследчыца не прыводзіць (гл.: 114.115). З. Рашэўскі адзначае наступныя пастаноўкі камедый Мальера ў польскіх перакладах у XVII ст.: «Уяўны раганосец» («Rogacz z urojenia») на двары Я. А. Морштына ў Варшаве (5 сакавіка 1669 г.); «Урок жонкам» («Szkoła żon») і «Каханне – лекар» («Miłość lekarzem») на двары Яна III ў Явораве (каля 24 чэрвеня 1684 г.); «Мешчанін у шляхецтве» («Mieszczanin szlachcicem») на двары Р. Ляшчынскага ў Лешне (каля 11 лютага 1687 г.) (гл.: 134.50). Т. Кудлінскі тым жа годам датуе пастаноўку «Смешных манерніц» (пад назвыю «Pocieszne wykwitnienie») на сцэне тэатра Аўгуста Сулкоўскага ў Рыдзыне (гл.: 119.103). Аднак пераклады гэтыя ў XVII – пачатку XVIII ст. не друкаваліся, не было таксама ў XVIII ст. польскіх выданняў камедый Мальера ў арыгінале. Значыць, Ф. У. Радзівіл магла карыстацца толькі французскімі выданнямі п'ес камедыёграфа і, відаць, не была знаёмая ні з адным польскім перакладам яго твораў. Першыя рускамоўныя пераклады-пераробкі мальераўскіх камедый з'явіліся ў пачатку XVIII ст. (гл.: 5.55), аднак толькі ў 1757 г. пераклады некаторых твораў Мальера на рускую мову выходзяць з друку (гл.: 24.79, 128, 129, 136). Фактычна княгіня Радзівіл была першаадкрывальніцай мальераўскай камедыйнай спадчыны на землях усходніх славян.

Як ужо адзначалася, першапачаткова камедыі Мальера ставіліся на нясвіжскай сцэне ў арыгінале: пастаноўкі гэтыя адбываліся ў якасці заняткаў па тэатральнаму мастацтву для кадэтаў Рыцарскай акадэміі. Магчыма, заахвочаная артыстычнымі поспехамі навучэнцаў, а таксама рэжысёрскай дзейнасцю Я. П. Фрычынскага, княгіня бярэцца за пераклад мальераўскай камедыі-балета ***«Les amants magnifiques»*** («Цудоўныя каханкі»). Гэта адна з малавядомых камедый французскага драматурга, якая была напісана па заказу караля ў 1670 г. і належала да жанру галантна-пастаральнай камедыі-балета (гл.: 40.217). А. Штэндэр-Петэрсан тлумачыць незвычайны выбар княгіні тагачаснай літаратурна-тэатральнай



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Прадбачанае не мінае»

модай, калі аматары драматургічнага мастацтва «зусім не разумелі славутых камедый характараў Мальера, але былі больш прыхільнымі да тых камедый вялікага драматурга, якія мы цяпер разглядаем як другасныя» (152.289). Такое становішча дацкі славіст называе «літаратурным забабонствам» таго часу, пад уплыў якога трапіла і княгіня. Аднак Ф. У. Радзівіл магла аддаць перавагу «Цудоўным каханкам» яшчэ і таму, што вобраз галоўнай гераіні Эрыфілы – паслухмянай і цнатлівай князёўны – як нельга лепш адпавядаў яе маральна-этычным запатрабаванням.

Сваю перапрацоўку дадзенай п'есы нясвіжская аўтарка называе «Przeyzrzane nie mija» («Прадбачанае не мінае»), тым самым перамясціўшы акцэнты і надаўшы п'есе больш глыбокі філасофскі сэнс: у цэнтры ўвагі аказваецца тыповая для твораў барока праблема прадвызначанасці чалавечага лёсу, якая ў дадзеным выпадку вырашаецца аптымістычна, у рэчышчы любоўных узаемаадносін. На тытульным аркушы камедыі ў W2 (гл.: 1.177) імя Мальера не згадваецца: адзначана толькі, што гэтая п'еса «z francuskiego języka na polski przetłumaczona».

Ф. У. Радзівіл апускае пралог інтэрмедыйнага характару з балетнымі выхадамі, якім адкрываецца камедыя Мальера (гл.: 128.5.347–351). У дадзеным выпадку паэтка ідзе ўслед за айчыннай тэатральнай традыцыяй: увядзенне ў п'есу інтэрмедыі ў якасці пралога не было ўласціва прыдворнай драматургіі Рэчы Паспалітай, звычайна інтэрмедыі змяшчаліся ў канцы кожнага акта або ўсёй п'есы. Героям французскай камедыі княгіня імкнецца наблізіць да сваіх слухачоў, дзеля чаго надае ім мясцовыя тытулы: мальераўскія прынцэса Арыстыёна і яе дачка Эрыфіла становяцца адпаведна «княгіняй» і «князёўнай»; военачальнік (général d'armée) Састрат пераўтвараецца ў гетмана; Іфікрат і Тымокл пазначаны не як прынцы, а як князі, і не жаніхі Эрыфілы, а «wspaniali kawalerowie»; нарэшце, герой «арлекінскага тыпу» Клітыд гэтак жа, як і ў Мальера (plaisant de cour), названы «прыдворным блазнам» (Trefnis Dworski) (гл.: 128.5.344; 1.178).

Пры тэксталагічным супастаўленні перапрацоўкі Ф. У. Радзівіл з арыгіналам высвятляецца, што княгіня даволі дакладна перадае асноўны змест мальераўскай п'есы, хаця слепа не наследуе французскаму драматургу. Празаічную камедыю яна перакладае таксама прозай, прычым праяўляе выдатныя перакладчыцкія здольнасці. Так, пры перадачы слоў Клітыда (акт I, сцэна 1) «Cette tête-là est plus embarrasée que la mienne»[49] (128.5.353) Ф. У. Радзівіл выкарыстоўвае трапную ідыёму

[49] Яго клопаты намнога больш за мае.

польскай мовы: «Ta głowa bardziey zaprządniona niż moia» (1.182). Захоўваючы ў многіх выпадках галантныя моўныя звароты, якія ўжываў Мальер у сваёй камедыі, нясвіжская аўтарка ўсё ж такі даволі часта падпадае пад уплыў жывой народнай польскай гаворкі і ў адпаведнасці з гэтым карэктуе свой пераклад. Так, словы Клітыда, які заяўляе: «J'ai mes secrets aussi bien que notre astrologue dont la princesse Aristione est entêtée»[50] (128.5.353), у перакладзе княгіні гучаць наступным чынам: «mam ia sekreta rowne naszego Astrologa, ktoremi sobie Aristiona głowę nabiła…» (1.184). Наадварот, занадта грубыя, на думку паэткі, выразы Мальера яна часам змякчае. Напрыклад, словы Клітыда з 5-й сцэны I акта «Voilà aupres de vous un beau petit morveux de prince!»[51] (128.5.369) княгіня перадае так: «...on przy tobie iak ułomek małego iakiego Xiążątka» (1.195). Дзеля таго, каб п'еса была больш зразумелай для гледачоў, княгіня замяняе ў сваёй перапрацоўцы незнаёмыя імёны з французскай гісторыі на больш вядомыя. Так, Клітыд, здзіўляючыся нясмеласці Састрата ў адносінах да Эрыфілы, гаворыць: «Est-il possible que ce même Sostrate qui n'a pas craint ni Brennus ni tous les Gaulois… est-il possible, dis-je, qu'un homme si assuré dans la guerre soit si timide en amour…?»[52] (128.5.356). Адпаведнае месца ў перакладзе Ф. У. Радзівіл гучыць так: «…Czy podobna? Aby tenże sam Sostrates, ktory się nie łękał Brutusa ni Gallow… był takim tchorzem w miłości…» (1.185). Імя малавядомага гальскага военачальніка Брэна перакладчыца замяняе на імя Брута (паплечніка, а потым забойцы Цэзара), хаця пры гэтым яна поўнасцю скажае гістарычную рэальнасць. Падобным чынам у пачатку другога акта замест назвы невядомай для жыхароў Рэчы Паспалітай ракі Пенэй (Pénée, 128.5.374) княгіня ўжывае назву Senej (1.198), што, магчыма, з'яўляецца намёкам на французскую Сену.

У духу барокавай эстэтыкі многія эпітэты «вышэйшай ступені» ў Мальера набываюць «найвышэйшую ступень» у княгіні: калі ў французскай п'есе Састрат не баіцца «ўсіх галаў, разам узятых», то ў п'есе княгіні яго не палохаюць ужо «całego świata woyska»; калі ў Мальера прынцы-жаніхі адорваюць прынцэс «тысячамі дарункаў», то ў пера-

[50] У мяне сакрэты не горшыя, чым у нашага астролага, у якога так закаханая Арыстыёна.

[51] Куды яму, гэткаму смаркачу, супраць вас, прыгажуна прынца!

[52] Няўжо гэта магчыма, каб той самы Састрат, які не пабаяўся ні Брэна, ні ўсіх яго галаў …няўжо магчыма, кажу, каб гэткі храбры на вайне чалавек быў такі сарамлівы ў каханні?

працоўцы гэта «millionowe przesadzania»; у апошнім выпадку Ф. У. Радзівіл яўна выкарыстоўвае корань французскага лічэбніка «mille», які, аднак, у польскай мове мае іншае значэнне.

У апошняй сцэне першага акта канфідэнтка Клеаніса прапануе Эрыфіле ацаніць выступленне камедыянтаў (у арыгінале – pantomimes). Ф. У. Радзівіл называе іх «tanecznicy», што з’яўляецца яўным сведчаннем перавагі балетных элементаў у інтэрмедыі пасля I акта, якая ў тэксце п’есы пазначана проста як «taniec».

У канцы 1-й сцэны I акта княгіня апускае заключную рэпліку Састрата, дзе той просіць Клітыда нічога не гаварыць Эрыфіле пра яго каханне (параўн.: 128.5.358–359 і 1.186). Тым самым, магчыма, Ф. У. Радзівіл імкнулася надаць занадта куртуазна вытанчанай п’есе больш здаровага жыццёвага сэнсу: які ж закаханы сарамлівы юнак не захоча прызнацца ў каханні дзяўчыне праз надзейнага пасрэдніка?!

Як прыклад няправільнага перакладу з французскай мовы А. Штэндэр-Петэрсан разглядае эпізод з 3-й (у Ф. У. Радзівіл – 2-й) сцэны II акта (гл.: 152.291). Клітыд, характарызуючы Састрата, гаворыць: «quelques beaux vers que nos poètes lui aient récités, je ne lui ai jamais ouï dire: Voilà qui est plus beau que tout ce qu’a jamais fait Homère»[53] (128.5.375–376). Ф. У. Радзівіл пераўтварае цытату ў звычайны прыдворны камплімент, калі Клітыд гаворыць пра Састрата, што той «mędrszy od Homera» (1.199). Цяжка паверыць, што княгіня, якая свабодна валодала французскай мовай, магла незнарок дапусціць такую памылку пры перакладзе. Думаецца, што сэнс дадзенай фразы яна змяняе наўмысна: для адукаваных людзей Рэчы Паспалітай неактуальным было параўнанне іншых паэтаў з Гамэрам – тут былі свае літаратурныя куміры, таму мальераўскі складаны пасаж з простай мовай становіцца элементам агульнай характарыстыкі персанажа.

Пасля другога акта ў камедыі Мальера змяшчаецца інтэрмедыя, якую Ф. У. Радзівіл перакладае пад назваю «опера». А. Штэндэр-Петэрсан адзначае ў дачыненні да гэтай інтэрмедыі, што княгіні «ўдалося з некаторымі цяжкасцямі перакласці звонкія вершы французскага паэта на польскую мову» (152.292). Пад «цяжкасцямі» дацкі вучоны мае на ўвазе тое, што мальераўскаму вершу са складанай страфічнай структурай у перакладзе адпавядае рэгулярны адзінаццацískладовік з цэзурай пасля пятага складу. Параўнаем пралог да інтэрмедыі ў арыгінале і ў перакладзе:

[53] Якія б цудоўныя вершы яму ні чыталі нашы паэты, я ніколі не чуў, каб ён сказаў: «Гэта цудоўней за ўсё тое, што калі-небудзь напісаў Гамэр».

Venez, grande princesse, avec tous vos appas,
Venez prêter vos yeux aux innocents débats
Que notre désert vous présente:
N'y cherchez point l'éclat des fêtes de la cour;
On ne sent ici que l'amour,
Ce n'est que l'amour qu'on y chante[54] (128.5.384).

Przydź, Wielka Xiężno, w lustrze swey piękności,
Skłoń do tych uciech ucho przychylności,
Przyimiy w Pustyni hołd niskiey ofiary,
Tu nieobcuią pysznych gmachow dary,
Miłość swe tylko zakłada mieszkanie,
Tu głosy snuią miłość i kochanie (1.205).

Сапраўды, няроўнаскладовыя радкі французскага верша паэтка перарабляе на роўныя, з уласцівай польскай мове жаночай рыфмай і з парнай сістэмай рыфмоўкі. І нават калі адзначаныя дацкім вучоным «цяжкасці» існавалі, то Ф. У. Радзівіл справілася з імі бліскуча: мальераўскі верш быў адаптаваны да польскай сілабічнай сістэмы вершаскладання, загучаў напеўна і меладычна. Таму і некаторыя польскія даследчыкі адзначалі, што ў гэтай п'есе «даволі гладкія песенькі» (106.103; 151.63).

У трэцім акце астролаг Анаксарх прапануе вырашыць складанае пытанне аб шлюбе, звярнуўшыся за адказам да неба («que les lumières

[54] Прыдзіце, вялікая прынцэса, з усёй вашай прывабнасцю,
Прыдзіце зірнуць на нашыя бяскрыўдныя дыскусіі,
Якія наша пустыня вам прадстаўляе;
Не шукайце тут ніякага бляску прыдворных святаў,
Тут адчуваецца толькі каханне,
Тут спяваюць толькі пра каханне.

Параўнанне прыведзенага падрадкоўнага перакладу з рускамоўным паэтычным перакладам М. Бранскага (гл.: Мольер. Полное собрание сочинений: В 3 т. М.: Искусство, 1985. Т. 3. С. 191–192) дэманструе выдатныя перакладчыцкія здольнасці нясвіжскай паэткі:

Принцесса! К нам сюда, под своды рощ, спешите,
На наши скромные забавы посмотрите –
Мы их для вас готовим тут.
Но пышностью они придворной не блистают.
Здесь о любви лишь все вздыхают
И о любви лишь все поют.

que le ciel peut donner sur ce mariage»; 128.5.399). Замест слова «неба» (le ciel) Ф. У. Радзівіл ужывае выраз «wyrok Boski», як бы нагадваючы галоўную ідэю сваёй п'есы, адлюстраваную ў назве. Да апошняга моманту аўтарка імкнецца захаваць таямнічасць «богаз'яўлення», таму яе Арыстыёна не пазнае адразу Венеру, называючы яе «Bogini iakaś» (1.220), у той час як мальераўская прынцэса адразу называе багіню: «c'est la déesse Vénus»[55] (128.5.409).

Відазменена пры перакладзе сцэна сустрэчы Арыстыёны з дзіком (акт V, сцэна 1): калі, паводле арыгінала, яна пусціла ў звера дроцік (dard), то ў камедыі «Прадбачанае не мінае» яна проста «zadała mu raz w ucho» (1.224); дроцікі былі занадта экзатычнай і старажытнай збро-яй для Рэчы Паспалітай XVIII ст. У гэтай жа сцэне Ф. У. Радзівіл апус-кае заўвагу Мальера аб тым, што дзікі робяць вялікую шкоду: «ces vilains sangliers-là font toujours du désordre, et l'on devrait les bannir des forêts bien policées»[56] (128.5.419). Гэта цалкам зразумела: многім шаноўным гасцям нясвіжскага замка, а ў першую чаргу самому гаспадару, яўна не спадабалася б прапанова выгнаць з лесу дзікоў – асноўны аб'ект кня-жацкага палявання на Беларусі.

У другой сцэне таго ж акта Ф. У. Радзівіл апускае адзіную ў гэтай сцэне рэпліку Састрата: «Ciel! n'est-ce point ici quelque songe tout plein de gloire dont les dieux me veulent flatter?»[57] (128.5.421). Радзівілаўскі Састрат не сумняваецца ў справядлівасці і сапраўднасці Боскага нака-навання, і ён проста маўчыць – можа, анямеўшы ад шчасця? Арысты-ёна таксама прызнае Боскі прысуд неаспрэчным: калі ў камедыі Маль-ера яна яшчэ імкнецца апраўдацца перад раззлаванымі прынцамі-жа-ніхамі, гаворачы, што пра ягоныя заслугі ведае ўся Грэцыя («Sostrate est revêtu d'un mérite qui s'est fait connaître à toute la Gréce», 128.5.423), то ў п'есе Ф. У. Радзівіл яна проста заяўляе: «Sostrates godny corki moiey» (1.226), не даючы ніякіх дадатковых тлумачэнняў.

У канцы п'есы Арыстыёна з камедыі Мальера запрашае ўсіх на відо-вішча піфійскіх гульняў – Ф. У. Радзівіл, здымаючы апошні намёк на антычныя час і месца дзеяння, ужывае выраз «zgotowane igrzyska». Гэты факт – праява агульнай тэндэнцыі, якая вызначае методыку радзіві-лаўскіх адаптацый Мальера. Калі ў арыгінальных камедыях аўтарка

55 Гэта багіня Венера.

56 Гэтыя агідныя дзікі робяць шмат турботаў, варта было б іх выгнаць з лясоў, што ахоўваюцца.

57 О неба! Ці не сон гэта, чароўны сон, якім багі хочуць мне дагадзіць?

імкнецца захаваць антычны антураж (як, напрыклад, у камедыі «Адпачынак пасля клопатаў»), то ў «мальераўскіх» п’есах, наадварот, рэтушуе яго, прыўносячы мясцовы каларыт у той ступені, у якой гэта не парушае аўтарскай задумы.

З пяці мальераўскіх інтэрмедый толькі другая, якая мае аперэтачны характар, падрабязна распісваецца княгіняй. Астатнія, нават калі маюць у арыгінале тэкст лібрэта (як, напрыклад, пятая), ніяк не каментуюцца аўтаркай, толькі лаканічна пазначаюцца як «танец».

Ф. У. Радзівіл увяла французскага камедыёграфа на сцэну нясвіжскага прыдворнага тэатра адной з нязначных яго п’ес, якая была створана па вышэйшаму загаду і не мела ніякага ўздзеяння на сапраўдны напрамак усёй творчасці Мальера. Аднак сама княгіня ўступіла на шлях камедыі ў 1746 г. з пастаральнай драмай, якая толькі часткова мела пачаткі сапраўднага сцэнічнага камізму – з камедыяй «Дасціпнае каханне». Таму выбар для перапрацоўкі «Цудоўных каханкаў» цалкам вытлумачальны. Акрамя таго, як адзначае А. Штэндэр-Петэрсан, «яе выбар грунтаваўся не ў апошнюю чаргу на тым, што Мальер увёў оперападобную інтэрмедыю з любоўнай балбатнёй пастухоў і сатыраў» (152.294), і гэта стала кропкай судакранання Мальера і Ф. У. Радзівіл.

На працягу 1751 і 1752 гг. Ф. У. Радзівіл праходзіць сапраўдную школу камедыйнага майстэрства, сведчаннем таму з’яўляюцца камедыі «Распуснікі ў пастцы» і «Суддзя, пазбаўлены розуму». Два гэтыя ўсходнія фарсы з прысутнасцю ў іх элементаў камедыі dell’arte яўна адрозніваюцца ад першых драматычных спроб княгіні 1746–1749 гг. «У гэтай розніцы густаў мы знойдзем пэўны прагрэс, яўны пераход ад рыхлай структуры да больш дакладнай, строгай» (152.289). Таму не дзіўна, што пасля першай спробы адаптацыі камедыі Мальера ў 1749 г. паэтка вярнулася да гэтага аўтара ў 1752 г. ужо на новым узроўні, зрабіўшы значны крок наперад у яго разуменні: у якасці ўзора яна выбрала фарсы. Першай была перапрацавана камедыя ***«Les Précieuses ridicules»*** («Смешныя манерніцы»), упершыню пастаўленая трупай Мальера ў 1659 г. Яшчэ ў канцы XVII ст. героі гэтай камедыі загаварылі па-польску на магнацкай сцэне (гл.: 119.103). Па звестках Л. Бярнацкага, раней за Ф. У. Радзівіл камедыю пераклала пад назваю «Komedja o drożących się i wykwitnych białogłowach» Мар’я з Контскіх Патоцка ў 1749 г. у Курове; іншы пераклад, прыкладна ў той жа час або раней (гл.: 123.599) быў зроблены інфлянцкім ваяводам К. Плятарам пад назваю «Kosztowne duraszki, albo dziwaczki wymyślne» (78.291).

Абодва пераклады былі празаічныя і засталіся рукапіснымі (гл.: 23.599, 601), таму наўрад ці княгіня была з імі знаёма.

У Бібліятэцы Курніцкай захаваўся ананімны рукапіс з 1706 або 1709 г. (гл.: 123.598–599), дзе змешчаны яшчэ адзін варыянт перакладу камедыі «Смешныя манерніцы» на польскую мову пад назваю «Komedyja paryska»[58]. Аднак гэты рукапіс таксама не быў апублікаваны ў XVIII ст., а тэксталагічнае супастаўленне дадзенага перакладу з п’есай Ф. У. Радзівіл выяўляе адсутнасць наследавання з боку княгіні. Да таго ж, «Парыжская камедыя», як і мальераўскі арыгінал, напісана прозаю, у той час як адаптацыя Ф. У. Радзівіл выканана вершам.

У W2 п’еса, наследаваная з «Смешных манерніц», засталася без назвы. Адной з магчымых прычын можа быць тое, што французскую назву дадзенага твора ўвогуле нялёгка перакласці[59]. А. Штэндэр-Петэрсан робіць дапушчэнне, што назва, прадстаўленая ў рукапісе («Komedia wytwornych i śmiesznych dziweczek»), «магла падацца добрасумленнаму выдаўцу не зусім адэкватнай» (152.295). Да ідэі перапрацоўкі вершам мальераўскага празаічнага тэксту падштурхнула паэтку сама літаратурная мода эпохі «саксонскага» барока, у адпаведнасці з якой вершаваныя творы цаніліся вышэй за празаічныя. Так, на працягу 1720–1760-х гг. перакладаліся вершам самыя розныя мастацкія тэксты: ад прыгодніцкіх раманаў да Святога пісьма (гл.: 152.295).

«Смешныя манерніцы» былі тыповым фарсам, пабудаваным на вядомым камедыйным прыёме пераапранання слуг у паноў (гл.: 40.210). У гэтай камедыі «Мальер рабіў пародыю на прэтэнцыёзнасць, якая панавала ў літаратуры і ў салонах, высмейваў тых надзьмутых манерніц, якія групаваліся вакол чапурыстай мадам Рамбулье, і напышлівых паэтаў на чале з ганарыстым Шапленам» (22.361). Прэтэнцыёзнасць як сацыяльная з’ява не была яскрава прадстаўлена ў культурна-грамадскім арыстакратычным жыцці Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII ст., таму пры перапрацоўцы княгіня мусіла рабіць пэўныя выпраўленні, пэўнае прыстасаванне да мясцовых умоў. Аднак наўрад ці гэта было занадта цяжкай задачай для паэткі: зрэшты, і сама крытыка Мальера не была абмежавана вузкімі храналагічнымі і тэрытарыяльнымі рамкамі: паэт

[58] Тэкст камедыі апублікаваны ў анталогіі «Старапольская драма» (гл.: 94.555–582).

[59] Так, існуюць некалькі варыянтаў перакладу назвы гэтай камедыі на рускую мову: «Смехотворные жеманницы», «Смешные модницы», а таксама «Смешные жеманницы».

TRAGEDYA

Z Francuſkiego Języka na Polſki

WYTŁUMACZONA.

Z okoliczności Anniwerſalnego Feſtynu

IMIENIN

JASNIE OSWIECONEY XIĘZNICZKI

TEOFILI KONSTANCYI

TEKLI.

RADZIWIŁŁOWNEY

Woiewodzanki Wileńſkiey, Hetmanowey

W. W. X. Lit:

W KONSOLACYI

REPREZENTOWANA.

Roku 1752. Mieſiąca Wrzesnia 23. Dnia.

Тытульны аркуш адаптацыі «Смешных манерніц» Ж. Б. Мальера

высмейваў «ілжывыя і няшчырыя пачуцці людзей, якія ствараюць сабе наўмысна ненатуральны воблік з разлікам на тое, што так яны лепей дазволяць адчуць іншым сваю саслоўную перавагу» (22.361).

Найперш адаптуюцца да густаў мясцовай публікі імёны і тытулы дзеючых асоб камедыі. Мальераўскіх манерніц Като і Мадлон Ф. У. Радзівіл называе адпаведна «Kasia» і «Magdalenka» (апошнюю часам па ходу п'есы нават «Magdusia»). «Маркіз дэ Маскарыль» пазначаны як «hrabia Maskaryl», а яго сябар, «віконт дэ Жадле» – як «starosta Jodelecki». Прадстаўляючы Жадле дзяўчынам, Маскарыль называе яго «шляхціцам» (1.605) замест мальераўскага «gentilhomme» (128.1.295). Калі Маскарыль у 12-й сцэне камедыі Мальера ўзгадвае герцагіню, сваю знаёмую («une duchesse», 128.1.285), то радзівілаўскі Маскарыль у адпаведным эпізодзе называе гэтую знаёмую «iedna Xiężna» (1.598). Уяўных слуг Маскарыля, якіх ён склікае ў 11-й сцэне, завуць не «Champagne, Picard, Bourgignon, Casquaret, Basque, la Verdure, Lorrain, Provençal, la Violette» (128.1.300), а «Godfryd, Węcel, Hryhory, Jacek, Franc, Efrem» (1. 608). Відавочна, што трэцяе і шостае імя – не польскія, а беларускія.

Пасля пераліку дзеючых асоб у п'есе Ф. У. Радзівіл адсутнічае мальераўская рэмарка: «La scène est à Paris, dans la maison de Gorgibus» (128.1.264), а пытанне Маскарыля: «…que dites-vous de Paris?»[60] (128.1.281) перадаецца наступным чынам: «Co mowicie o miasta tego okolicy?» (1.594). Замест слова «les provinces»[61] (128.1.266) у творы княгіні фігуруюць «powiaty» (1.580). Такі спосаб перакладу павінен быў прыцягнуць увагу гледачоў да тых падзей, прадстаўленых на сцэне, якія адбываюцца, па задуме княгіні, не ў далёкім Парыжы, а ў нейкім айчынным горадзе або ў павятовым мястэчку – магчыма, што ў самім Нясвіжы. Апошняя здагадка можа быць пацверджана эпізодам з восьмай (у адаптацыі – сёмай) сцэны. Калі мальераўскі Маскарыль гаворыць: «venez me reprendre tantôt pour aller <u>au Louvre</u>, au petit coucher»[62] (128.1.278), то радзівілаўскі герой заяўляе: «…chcę <u>w Zamku</u> nocować» (1.592). Пра які замак, акрамя нясвіжскага, маглі падумаць гледачы ў нясвіжскім прыдворным тэатры? Напэўна, многім з іх даводзілася начаваць у замку пасля ўдзелу ў працяглых забавах князя Радзівіла.

[60] Дзеянне адбываецца ў Парыжы, у доме Гаржыбюса … што вы скажаце пра Парыж?

[61] Правінцыі.

[62] Заедзьце зноў за мной у другой палове дня, каб мне трапіць у Луўр на адыход да сну караля.

Ф. У. Радзівіл апускае ўсе французскія тапонімы (Arras, Gravelines, 128.1.298), захоўваючы толькі адну экзатычную рэалію – мальтыйскія галеры, дзе нібыта служыў Жадле (гл.: 128.1.297; 1.606). Розныя культурныя і побытавыя рэаліі з камедыі Мальера паэтка замяняе мясцовымі. Так, у 10-й сцэне арыгінала Маскарыль паведамляе, што кожнае пяро ў яго капелюшы каштуе луідор (гл.: 128.1.293), а ў п’есе Ф. У. Радзівіл – «dwa czerwone złote» (1.602). Калі ў 12-й сцэне камедыі Мальера Мадлон жадае паклікаць скрыпачоў (гл.: 128.1.300), то ў адпаведным эпізодзе п’есы Ф. У. Радзівіл Магдаленка загадвае аднаму з слуг «Pana Hrabi»: «Niech tu Kapelę dobrą y skrzypkow wraz zwabi» (1.608).

З самага пачатку паэтка даволі свабодна абыходзіцца з аўтарскім тэкстам. Гэта і зразумела: пры вершаваным перакладзе празаічнага тэксту немагчыма было б абысціся – хаця б metrae causa – без пэўных змяненняў і дабаўленняў у тэксце. Аднак вялікай заслугай аўтаркі трэба прызнаць тое, што даволі часта гэтыя змяненні па мастацкай або стылёвай выразнасці і адметнасці не саступаюць адпаведным эпізодам камедыі Мальера. Так, Лагранж у першай сцэне абураецца тым, што «deux pecques provinciales faire plus les renchéries que celles-là»[63] (128.1.266); у перакладзе яго словы гучаць так: «y ia zgorszyłem się dziwnie, // Jak nas obie przyięły… // … dwa pyszczki z Powiatowey grzędy» (1.580). З другога боку, часам перакладчыца на здзіўленне дакладна паэтычна апрацоўвае мальераўскую прозу (гл.: Дадатак 6.1.1). Магчыма, маючы на ўвазе адзін з такіх эпізодаў, Ю. Леваньскі пісаў, што пераклад княгіні «адносна звычаяў таго веку вельмі дакладны» (123.600).

У некаторых выпадках перакладчыца праяўляе нават болей досціпу, чым аўтар арыгінала. Так, калі мальераўскі Лагранж гаворыць пра свайго слугу: «Mascarille, qui passe, au sentiment de beaucoup de gens, pour une maniere de bel esprit…»[64] (128.1.267), то радзівілаўскі герой характарызуе Маскарыля праз параўнанне з манерніцамі і пры дапамозе трапнага выслоўя: «Muchy ma jak y one, y w sercu y w głowie» (1.581). Фактычна мальераўскі тэкст Ф. У. Радзівіл выкарыстоўвае ў большай ступені як сюжэтна-тэматычны каркас, надаючы пры гэтым уласнаму тэксту своеасаблівую стылістычную афарбоўку. Так, нейтральную рэпліку маламоўнага Гаржыбюса з тэксту арыгінала аўтарка «пераапранае» ў вытанчаную манеру блізкага ёй галантнага стылю размовы. Параўнаем:

[63] Дзве правінцыяльныя дурніцы, што манернічаюць болей за іншых.
[64] Маскарыль, што ўспрымаецца многімі людзьмі як чалавек з вытанчанымі манерамі.

«Hé bien! Vous avez vu ma nièce et ma fille? Les affaires iront-elles bien? Quel est le résultat de cette visite?»[65] (128.1.267).

Widzieliście mę Corkę z moią Siestrzenicą,
Jakieś się zdania w sercu, do ich osob wzniecą
Czy dobrze interessa w naszey poydą sprawie,
Co za sukcess wizyty, w tak krotkiey zabawie (1.581).

Ф. У. Радзівіл смела дапаўняе французскага драматурга ў тых пытаннях, дзе яна адчувае большую дасведчанасць, або, ізноў жа, набліжае французскія побытавыя рэаліі да айчынных. Так, калі драматург-мужчына ў апісанні жаночых касметычных прылад яўна глыбока не пранікае ў сутнасць пытання, згадваючы толькі «blancs d'œufs, lait virginal, et mille autres brimborions»[66] (128.1.269), то драматург-жанчына ведае, што гаворка тут павінна ісці пра «białki, surnat y z bleywasem»[67] (1.582). У сцэне дыспуту манерніц з Гаржыбюсам Ф. У. Радзівіл узмацняе іронію за кошт ужывання аксюмарану, калі шлюб Магдаленка прыпадабняе да распусты: «Jakież to wszeteczeństwa … iść do Małżeństwa» (1.583).

Ф. У. Радзівіл пры адаптацыі «Смешных манерніц» праяўляе даволі добрае веданне французскай галантнай літаратуры, бо захоўвае без змен імёны персанажаў, якія ў якасці ўзораў прыгадваюць Кася і Магдаленка: Кір і Мандана, Аронс і Клелія (гл.: 128.1.270; 1.584) былі, напэўна, добра вядомыя не толькі самой аўтарцы, але і гледачам п'есы. А вось імя Амількара – героя рамана Мадлен Скюдэры – было, магчыма, не такім папулярным у чытацкім асяроддзі Рэчы Паспалітай, таму княгіня замяняе яго на больш знаёмае – Кір (гл.: 128.1.281; 1.594).

Пералік месцаў магчымай сустрэчы закаханых Ф. У. Радзівіл перарабляе ў адпаведнасці са сваім і айчынным, агульнапрынятым густам. У Мальера кавалер можа сустрэць сваю даму «au temple, ou à la promenade, ou dans quelque cérémonie publique…; ou bien être conduit fatalement chez elle par un parent ou un ami»[68] (128.1.271); на думку

[65] Ну што? Ці бачылі вы маю пляменніцу і дачку? Ці ўдаецца справа? Які вынік гэтага візіту?

[66] Яечныя бялкі, дзявочае малако і тысяча розных дробязяў.

[67] Surnat – хлорыстая ртуць, bleywas – карбанат свінца. Ужываліся для прыгатавання касметычных мазяў.

[68] У царкве, на прагулцы або на якой-небудзь публічнай цырымоніі…; або ўведзены непазбежна ў яе дом якім-небудзь сваяком ці сябрам.

княгіні, такая сустрэча можа адбыцца «w Kościele, lub w Gaju, w Ogrodzie, w wielkich Ziazdach, … lub u Przyiaciela, u Krewnego, albo też w Kongressie wesela» (1.584). Зразумела, што эмацыянальная княгіня, апісваючы ўслед за Мальерам усе перашкоды на шляху закаханых, прадракае, у адпаведнасці з паэтыкай барока, «million takich kunsztow, ba tysiąc tysięcy» (1.585).

У канцы дыскусіі Като і Мадлон з Гаржыбюсам аўтарка ўводзіць свой уласны тэкст (адсутны ў арыгінале) у маналог Магдаленкі, калі тая, узмацняючы канфлікт, абражае бацьку:

Musisz ty bydź Prostakiem, znać po procederze,
Moy Oycze szpetny zakał z ciebie sława bierze,
Aż mi mdło, aż mi się ckni, y serce mi boli,
Widzę że cię BOG stworzył do cepa y roli (1.585).

Надзвычайную іронію ўкладае паэтка ў вусны Касі пры апісанні непрыстойнага, на яе думку, адзення жаніхоў. Непасрэднае апісанне, якое больш-менш адпавядае мальераўскаму, дапаўняецца іранічнай заўвагай гераіні, якая адсутнічае ў арыгінале: «Zda się że nagi z głodu, albo z nędzy kona» (1.586). Назвы ж прадметаў французскага мужчынскага адзення XVII ст. княгіня замяніла на іншыя – адпаведныя модзе свайго часу. Параўнаем:

Katos: …leurs rabats ne sont point de la bonne faiseuse, et qu’il s’en faut plus d’un grand demi-pied que leurs hauts-de-chausses ne soient assez larges[69] (128.1.272).

Kasia: Alsztuk nienaygłownieyszy ręką robotnicy,
Trzeba z pół łokcia sukna w wąskie stroie wstawić (1.586).

Часам княгіня дапаўняе мальераўскія апісанні дробнымі дэталямі. Параўнаем:

Mascarille: Que vous semble de ma petite oie? La trouvez-vous congruente à l’habit?[70] (128.1.291).

[69] …брыжы ў іх ад дрэннай майстрыхі, а панталоны на цэлую чвэрць вузейшыя, чым прынята.

[70] Што вы скажаце пра аздабленне майго касцюма? Ці пасуе яно майму кафтану?

Maskaryl: Co się wam też podoba stroy ten sukni moiey,
Pioro u kapelusza, iako hoinie stoi (1.601).

Але калі ў адказ на дадзеную рэпліку Маскарыля Мадлон усклікае: «C'est Perdrigeon tout pur»[71] (128.1.292), то княгіня апошнія словы апускае: уладальнік моднага галантарэйнага магазіна ў Парыжы Пердрыжон не мог быць вядомым нікому з гледачоў у нясвіжскім тэатры.

Ф. У. Радзівіл не перакладае даслоўна мальераўскія «галантныя» метафары, якімі карыстаюцца яго гераіні, а стварае свае. Падобная метафара можа ўжывацца нават без наяўнасці адпаведніка ў арыгінале. Так, калі Мадлон гаворыць Маскарылю: «votre cœur peut dormir»[72] (128.1.281), то радзівілаўская гераіня выкарыстоўвае выраз «użyć Morpheusza» (1.594). У іншым выпадку сваю метафару паэтка прапануе як варыянт мальераўскай. Калі ў арыгінале Мадлон называе люстэрка «le conseiller des grâces»[73] (128.1.276), ужываючы узуальную метафару французскай мовы, то пры перакладзе княгіня Радзівіл утварае адпаведную аказіянальную метафару – «Konsyliarz wdzięków y piękności» (1.590). Моўныя эксперыменты Мадлон у Мальера перапыняе служанка Марота, але калі ў арыгінале яна просіць сваю гаспадыню, каб тая гаварыла «па-хрысціянску» («il faut parler chrétien»; 128.1. 276), то ў п'есе Ф. У. Радзівіл яна заяўляе: «Mów po Polsku» (1.590), – і гэтая фраза канчаткова надае твору мясцовы каларыт. Увогуле ж мова слуг у радзівілаўскай п'есе найбольш набліжана да народнай гаворкі, і невыпадкова менавіта ў рэпліцы слугі (няхай сабе і пераапранутага ў пана) Маскарыля побач з польскім выклічнікам «co?» ужываецца беларускі «ha?» (1.590).

Найбольш творчай апрацоўцы ў п'есе Ф. У. Радзівіл падвяргаюцца рэплікі самага, бадай, камічнага персанажа Маскарыля. Многія моўныя аздобы ў яго ных зваротах да паненак аўтарка не запазычае з тэксту арыгінала, а прыдумвае сама. Так, у адным з камплімёнтаў Маскарыль ужывае карцёжную тэрміналогію, гаворачы, што «цудоўныя паненкі» сваім розумам і прыгажосцю выйграюць «pik, repik, apo, kontrywolte» (1.593). Падобнае параўнанне ў арыгінале адсутнічае (гл.: 128.1.279).

Выключную цікавасць у камедыі Мальера ўяўляе размова герояў аб літаратурнай модзе свайго асяроддзя. Дадзеная тэма не была чужой і для арыстакратаў Рэчы Паспалітай, таму Ф. У. Радзівіл, як і ў іншых

[71] Гэта сапраўдны Пердрыжон!
[72] Ваша сэрца можа супакоіцца.
[73] Дарадчык прыгажосці.

выпадках, прыстасоўвае мальераўскі тэкст да мясцовых умоў. У першую чаргу яна прыводзіць жанравую сістэму «салоннай» літаратуры Францыі XVII ст. у адпаведнасць з сучасным ёй узроўнем літаратурнага развіцця, замяняючы жанравыя найменні пры перадачы пэўных рэплік з камедыі Мальера (гл.: Дадатак 6.1.2).

Калі Мадлон просіць Маскарыля падарыць ёй ягоны зборнік мадрыгалаў, то мальераўскі герой эпохі класіцызму абяцае: «Je vous en promets à chacune un, et des mieux reliés»[74] (128.1.285); радзівілаўскі ж герой эпохі барока з вытанчанасцю, уласцівай культуры таго часу, заяўляе:

> Chętnie wszystko uczynię, obydwom wam Xiążki
> W pięknеy bardzo oprawie, z węzłem złotey wstążki (1.597).

Даволі ўдала перапрацоўвае Ф. У. Радзівіл «геніяльны» экспромт Маскарыля «Oh! oh! je n'y prenais pas garde…»[75] (128.1.286). Рознаскладовыя мальераўскія радкі княгіня перакладае рэгулярным васьміскладовікам – вершаваным памерам, шырока прадстаўленым у польскай паэзіі XVI–XVII стст. (гл.: Дадатак 6.1.3). Княгіні ўдалося даволі яскрава перадаць фальшывую пафаснасць і ўяўную эмацыянальнасць, а таксама прымітыўную метафарычную ўскладненасць «салоннай» паэзіі, узорамі якой, напэўна, была багатая і сучасная ёй літаратура. Так, у камедыі Мальера першы каментарый Маскарыля да свайго верша даволі беглы: «Tout ce que je fais a l'air cavalier; cela ne sent point le pédant»[76] (128.1.286). Ф. У. Радзівіл звяртае ўвагу на іншую акалічнасць:

> Co czynię wszystko trąci Kawalerską sztuką
> Nie Studentską, nie szkolną, iak widzisz nauką (1.598).

У дадзеным выпадку сама паэтка пазначае асяроддзе, у якім фарміруюцца тыя ці іншыя літаратурныя густы.

У адным з наступных эпізодаў Ф. У. Радзівіл мяняе паслядоўнасць рэплік. Так, у арыгінале (сцэна 10) Маскарыль ухваляе сам сваё паэтычнае майстэрства пры адзінадушнай падтрымцы Като і Мадлон, пасля

[74] Я абяцаю іх (кнігі. – *Ж. Н.-К.*) вам кожнай па адной і ў найлепшым пераплёце.

[75] О! О! Я на гэта не звярнуў увагі… (у рускамоўным перакладзе Н. Якаўлевай «Ого! Какого дал я маху…», гл.: Мольер. Полное собрание сочинений. В 3 т. М.: Искусство, 1985. Т. 1. С. 245–246).

[76] Усё тое, што я пішу, выглядае зухавата; у гэтым не адчуваецца педант.

чаго выконвае свой твор яшчэ раз, але ўжо пры дапамозе вакалу. Перад гэтым ён робіць спробу голаса: «Ла-ла-ла-ла!» (128.1.288). У тэксце ж п'есы Ф. У. Радзівіл пасля адпаведнай спробы («la, la, la…», 1.600) Маскарыль ізноў вяртаецца да «эстэтычнага аналізу» свайго твора:

> Uważ słowa, że kradnie serce, coż się dzieie?
> Albo gwałt nagły gwałtu, złodzieie, złodzieie (1.600).

А. Штэндэр-Петэрсан характарызуе дадзеную перастаноўку як недарэчнасць у тэксце княгіні (гл.: 152.298–299). Але ці не праява гэта тонкай аўтарскай задумы? Маскарыль настолькі заглыблены ў самалюбаванне сваімі паэтычнымі талентамі, што, нават змяніўшы тэму размовы, ён успамінае штосьці, чаго яшчэ не сказаў, але што лічыць надзвычай важным. Пры гэтым ён нават не дачакаўся пахвалы ў адказ з боку Касі або Магдаленкі – у сваім «нарцысізме» ён становіцца самадастатковым.

Перапрацоўваючы самую аб'ёмістую і змястоўную дзесятую сцэну мальераўскай камедыі, Ф. У. Радзівіл апускае два эпізоды. У першым з іх Маскарыль павучае Като і Мадлон, як паводзіць сябе ў оперы (гл.: 128.1.290), у другім – паведамляе, што пастаноўку складзенай ім камедыі ён даверыць акцёрам Бургундскага гатэля (гл.: 128.1.291). Аднак у Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII ст. правілы паводзін гледачоў у оперы былі іншымі, акцёрскія ж якасці французскіх артыстаў нікога не хвалявалі, – таму паэтка палічыла непатрэбным перадаваць дадзеныя эпізоды.

Пры перакладзе мальераўскага фарса княгіня часам рэтушуе занадта грубыя праявы гумару або апускае занадта лаянкавую лексіку. Так, размову Като і Мадлон Гаржыбюс у камедыі Мальера называе спачатку «diable de jargon», а потым – «du haut style»[77] (128.1.272); Ф. У. Радзівіл ужывае толькі апошні выраз – «styl wysoki» (1.272). Апускаюцца такія словы, як «sotte», «diable»; замест выразу «Il a de l'esprit comme un démon»[78] (128.1.301) ужываецца адпаведнік «iak pokusa rozumny» (1.609). У канцы 14-й сцэны Жадле і Маскарыль паказваюць манерніцам сляды сваіх былых «раненняў», пры гэтым Мадлон спыняе Жадле толькі тады, калі, жадаючы паказаць «une furieuse plaie»[79] (128.1.299),

[77] Д'ябальскі жаргон … высокі стыль.
[78] Дурніца … д'ябал … Ён дасціпны, як д'ябал.
[79] Самую жахлівую рану.

той бярэцца за гузік панталонаў (гл.: 128.1.299). Ф. У. Радзівіл, змякчаючы грубы пасаж, змяняе месца апошняй дэманстрацыі калецтва: Маскарыль кладзе руку Магдаленкі сабе за шыю, калі тая адмаўляецца ад далейшага агляду (1.607).

У перадапошняй сцэне п’есы Ф. У. Радзівіл па-мастацку дапрацоўвае тэкст арыгінала. Пакрыўджаны і абражаны Гаржыбюс дакарае дачку і пляменніцу: «Ils se sont ressentis du traitement que vous leur avez fait; et cependant, malheureux que je suis, il faut que je boive l’affront»[80] (128.1.308). Княгіня ж пры перадачы адпаведных слоў Гаржыбюса ўжывае яркі ідыяматычны выраз: «Wy piwa nawarzyli, a ja wypić muszę» (1.615).

Нясвіжская паэтка змяняе сюжэтны ход у апошняй сцэне: калі раззлаваны мальераўскі Гаржыбюс б’е і праганяе скрыпачоў, нічога ім не заплаціўшы (128.1.309), то радзівілаўскі герой аказваецца больш справядлівым, бо гаворыць музыкантам: «Ja was ukontentuię za wasze staranie // Tą monetą…» (1.616). Усю сваю злосць ён спаганяе на разбэшчаных дзяўчатах. Апошнюю рэпліку Гаржыбюса Ф. У. Радзівіл удакладняе ў адпаведнасці са сваімі ўласнымі ўяўленнямі аб тым, што можа псаваць густы сучаснай ёй моладзі (гл.: Дадатак 6.1.4). Пры гэтым аўтарка яўна скіроўвае іронію і на сваю ранейшую творчасць, дзе «amoryczne umizgi» рамансавага кшталту, песенькі і загадкі былі прадстаўлены даволі шырока.

Цяжка сказаць, чаму пасля першай спробы перакладу прыдворна-патэтычнай, пастаральнай камедыі «Цудоўныя каханкі» Ф. У. Радзівіл палічыла вартай перапрацоўкі такую надзвычай сатырычную п’есу Мальера, як «Смешныя манерніцы». Магчыма, на выбар княгіні паўплывала яе імкненне да выхаваўчага ўздзеяння на даволі разбэшчаных уласных дзяцей; магчыма, выбар гэты быў чыстай выпадковасцю. Безумоўна, аднак, што княгіня пры перапрацоўцы мальераўскай камедыі, як адзначае А. Штэндэр-Петэрсан, перш за ўсё схапіла камічную інтрыгу п’есы, аслабіўшы сатыру, якая ў тагачаснай Рэчы Паспалітай ужо не магла быць актуальнай. Але «ўсё ж такі за ёю застаецца заслуга, што яна разгледзела ў надзвычайным камізме сітуацыі ядро мальераўскага мастацтва» (152.299).

У канцы 1752 г. Ф. У. Радзівіл перапрацоўвае камедыю «Le Médecin malgré lui» («Доктар па прымусу»). Сюжэтам п’есы Мальера, напіса-

[80] Яны трапілі на той прыём, які вы ім наладзілі; між тым я, няшчасны, мушу глытаць крыўду!

KOMEDYA

Z Francuſkiego Języka na Polſki

PRZETŁUMACZONA.

W Dźień Doroczney UROCZYSTOSCI

KLEMENSA SWIĘTEGO,

PATRONA

Jaśnie Wielmożnego Iegomośći PANA

KLEMENSA

ZAMOYSKIEGO,

ORDYNATA,

STAROSTY Płoſkirowſkiego,

REPREZENTOWANA,

Roku 1752.

Mieſiąca Liſtopada 23. Dnia,

Тытульны аркуш адаптацыі «Доктара па прымусу» Ж. Б. Мальера

най у 1666 г., стала старажытнае французскае фабльё XIII ст. пра селяніна-доктара (гл.: 40.231). «Паказваючы прыгоды дасціпнага мужыка, Мальер сатырычна выяўляў сучасную схаластычную медыцыну, пазбаўленую ўсялякага навуковага зместу» (22.375). Выбар княгіні ў дадзеным выпадку можна растлумачыць тым, што фігура доктара-шарлатана была адной з найбольш папулярных у польскім і беларускім фальклоры, гэта быў таксама вядомы персанаж батлейкі і камедыі dell'arte. Да таго ж фарсавая ў цэлым п'еса мае надзвычай маралізатарскі фінал, што, безумоўна, адпавядала эстэтычным густам княгіні: закаханыя Леандр і Люсінда, якія спачатку кінуліся на ўцёкі ад тыранічнага бацькі, потым усё ж такі вярнуліся, каб атрымаць яго благаславенне на шлюб.

У пераліку дзеючых асоб імёны амаль не зменены ў параўнанні з арыгіналам, толькі Sganarelle пазначаны як Skanarel, Jacqueline як Jakobina (часам у тэксце – Jakobinka), а Thibaut – як Thibet (у тэксце – Thibo або Thybo). У тэксце п'есы згадваецца таксама Horace, які хоча ажаніцца з Люсіндай; княгіня называе яго Horacy. Можна пагадзіцца з А. Штэндэр-Петэрсанам, што «ў цэлым пераклад даволі даслоўны і дасканалы» (152.300) – і гэта пры тым, што празаічнаму тэксту Мальера адпавядае верш у п'есе княгіні. Варта ўсё ж звярнуць увагу на некаторыя моўныя асаблівасці радзівілаўскай адаптацыі.

Як і ў дзвюх першых п'есах, наследаваных ад Мальера, аўтарка імкнецца надаць свайму твору мясцовы каларыт. Вось чаму яе Сканарэль гаворыць, што ён дасканала робіць вязкі «z drzewa sosnowego» (1.619), у той час як мальераўскі герой, не ўдакладняючы гатунку драўніны, гаворыць, што ён «un faiseur de fagots»[81] (128.4.8). Цана адной вязкі дроў у п'есе Мальера – «dix <u>sous</u> le cent»[82] (128.4.26), у Ф. У. Радзівіл – «sto za dziesięć <u>groszy</u>» (1.635), прычым Сканарэль заяўляе, што не згодны і «<u>szelaga</u> ustąpić».

У другой сцэне другога акта Жакліна прыгадвае гісторыю, як «le compère Pierre a marié sa fille Simonette au gros Thomas pour un quarquié de vigne qu'il avoiz davantage que le jeune Robin»[83] (128.4.38). Ф. У. Радзівіл замяняе імёны і падае гэтую гісторыю так:

[81] Вязальшчык дроў.

[82] Дзесяць су за сотню.

[83] Кум П'ер аддаў сваю Сіманету за тоўстага Тамаша толькі з-за таго, што ў яго вінаграднік на чвэрць большы, чым у маладога Рабэна, у якога яна была страшэнна закаханая.

Tak y nasz Piotr wyswatał Corkę swą Zofię,
Za Tomasza dla Gruntu, teraz z nim źle żyie;
A ona zaś serdecznie kochała Woyciecha (1.643).

Вінаграднік як неактуальная для Рэчы Паспалітай рэалія ў адаптацыі не згадваецца, а бедная Зоф'я ад такога жыцця, па словах паэткі, «wybladła, iak słomiana strzecha», у той час як французская Сіманета параўноўваецца з айвою: «est devenue jaune comme un coing»[84] (128.4.38). У канцы сваёй тырады Жакліна, папракаючы Жэронта, гаворыць: «…j'aimeràis mieux bailler à ma fille un bon mari qui lui fût agréable, que toutes les rentes de la Biausse»[85] (1.4.38). Ф. У. Радзівіл апускае незнаёмую назву французскай ракі Біёсы з плоднымі далінамі і пра магчымага жаніха Люсінды гаворыць так: «Niechay będzie ubogi, byleby był ładny» (1.643).

У трэцяй сцэне трэцяга акта пры перакладзе рэплікі Жакліны паэтка прыводзіць польскамоўны адпаведнік французскай прыказкі (у рускамоўным перакладзе Н. Якаўлевай падобны эквівалент адсутнічае). Параўнаем:

Мальер: Que v'lez vous, monsieur? C'est pour la pénitence de mes fautes; et là où la chévre est liée, il faut bien qu'aille y brouter»[86] (128.4.67);

Ф. У. Радзівіл: Za grzechy moie kara, chociem sturbowana,
Musi się tam paść koza, kędy przywiązana (1.672).

Пры перадачы эмацыянальных лаянкавых эпітэтаў княгіня імкнецца знаходзіць польскія эквіваленты, імкнучыся да славеснай выразнасці. Як адпаведнік французскага «fou fieffé»[87] (128.4.8) радзівілаўская Марціна ўжывае прастамоўнае «durec» (1.620); паралельна мальераўскаму «la carogne»[88] (128.4.8) выкарыстоўваецца выраз «maipa wyuzdana» (1.620). Паводле п'есы княгіні, Сканарэля з Марцінай распісаў не «le bec cornu de notaire»[89] (128.4.8), а «pisarz», што заключыў шлюбны «kontrakt» (1.620).

[84] Стала жоўтая, як айва.
[85] …Я б лепш, чым усе даходы Біёсы, дала сваёй дачцэ добрага мужа, які быў бы ёй даспадобы.
[86] Што вы хочаце, пане? Гэта дзеля выкуплення маіх грахоў; трэба, каб козачка там шчыпала траўку, дзе яна прывязана.
[87] Страшэнны дурань.
[88] Распусніца.
[89] Дзівакаваты натарыус.

У канцы першай сцэны першага акта радзівілаўскі Сканарэль, пабіўшы жонку, робіць філасофскі вывад:

> Dobry to na złych sposób, biciem uspokoi
> Mąż Żonę, gdy sentyment serca swego dwoi (1.623);

мальераўскі ж герой у адпаведным эпізодзе проста заўважае: «Voilà le vrai moyen de vous apaiser»[90] (128.4.12). Відавочна, што нясвіжская паэтка пашырае і ўдакладняе ў дадзеным выпадку рэпліку з арыгінала.

Калі ў канцы другой сцэны мальераўскі Сганарэль ужывае французскае выслоўе «entre l'arbre et le doigt il ne faut point mettre l'écorce»[91] (128.4.15), то нясвіжская паэтка набліжае адпаведны выраз да польскага эквіваленту: «…między drzewo y gałęzi // Niekłaść palca, bo się tam skora wraz uwięzi» (1.625).

Увогуле радзівілаўскі Сканарэль яўна пераўзыходзіць мудрасцю і досціпам свайго французскага прататыпа. Так, угаворваючы Марціну памірыцца, герой Мальера без усялякіх тлумачэнняў намагаецца загладзіць сваю віну, адмахваючыся фразай «Cela n'est rien!»[92] (128.4.15). Радзівілаўскі герой прыдумвае больш пераканаўчую версію: «to razy są miłości» (1.626). Адпаведна і Марціна не проста не згаджаецца памірыцца («Point»[93], 128.4.16), а тлумачыць прычыну гэтага: «bom w gniewie stateczna» (1.626).

Ёсць падставы меркаваць, што ў адаптацыі Ф. У. Радзівіл пэўным чынам адбілася народная драматургічная канцэпцыя «доктара па прымусу». Калі мальераўскі Валер шукае цудоўнага доктара паўсюдна, не згадваючы канкрэтных адрасоў, то радзівілаўскі герой заўважае:

> Czasem w podłey chałupie Lekarze się kryią,
> Ktorzy nie proszkiem, ale leczą sympatyą (1.628).

Крыху ніжэй, у размове з Марцінай, ён гаворыць: «trzeba nam… // Doktora choć Prostaka», бо, на яго думку, «czasem w prostym stanie // Lepszy się trafi Medyk, byle miał staranie» (1.629). Гэты дэмакратычны матыў цалкам адсутнічае ў арыгінале.

[90] Вось верны спосаб, каб вас супакоіць.
[91] Паміж дрэвам і пальцам ніколі не трэба класці кару.
[92] Гэта нічога!
[93] Ні за што.

Пры апісанні ўяўных выпадкаў цудоўнага ацалення ў сцэне 4-й (адпавядае мальераўскай 5-й сцэне) Ф. У. Радзівіл у духу барокавай эстэтыкі ўводзіць дадатковыя дэталі апісання, якія ўзмацняюць яго выразнасць (гл.: Дадатак 6.2).

Некаторыя даследчыкі найбольш удалым прыкладам адаптацыі ў разглядаемай п'есе лічаць песню Сканарэля (гл., напр.: 151.70; 152.300). Сапраўды, роўны пяцісkладовік дасканала ўзнаўляе рытмічны строй народнай застольнай песні:

Miłe słodycze,
W butelce liczę,
Miło w Gaiku,
Łyk, łyk, łyk w liku,
Radość zupełna,
Butelka pełna
Niech zawsze będzie,
Niech nieubędzie,
Ach kochaneczko!
Ty buteleczko,
Zemną się rożnisz,
Gdy się wyprożnisz (1.632–633).

Гукапераймальнае французскае слова «glougloux» у чацвёртым радку аўтарка замяняе польскім адпаведнікам, надаўшы яму мясцовае гучанне: «łyk, łyk, łyk».

Перад тым, як спяваць песеньку, радзівілаўскі Сканарэль заўважае: «Zwyczaynie głod się morzy, kto w nim Piosnkę śpiewa» (1.632); падобная фраза адсутнічае ў арыгінале, а сама яна даволі выразна набліжаецца да народнага асэнсавання мастацтва. Магчыма, дадзеная рэпліка адлюстроўвае нейкія батлеечныя асацыяцыі, якія, напэўна, міжволі пранікалі ў п'есу княгіні.

Ф. У. Радзівіл падкрэслівае камічнасць свайго героя, якую адразу ж адчувае любы чалавек. Так, калі Лука гаворыць Валеру: «je pense qu'il réussira»[94] (128.4.34), то радзівілаўскі герой называе прычыну сваёй упэўненасці:

…pewnę mam nadzieię,
Ze Panna nasza w krotce z śmiechu ozdrowieie (1.641).

94 Здаецца мне, што яму ўдасца.

Іншы раз для стварэння камізму ў эпізодзе «абследавання» хворай (4-я сцэна ў Мальера, 6-я – у княгіні) Ф. У. Радзівіл уводзіць дадатковую заўвагу Сканарэля, якая ілюструе яго страшэнную неадукаванасць. Так, даведаўшыся, што Люсінда пакутуе на частыя болі, ён заўважае:

Tym lepiey; to znak dobry, bol w tak słabym stanie
Zbytni paroxyzm cierpi… (1.650).

Княгіня выдатна зразумела фарсавую прыроду мальераўскага вобраза, які ўвогуле стаіць асобна ў творчасці французскага драматурга: «па свайму агульнаму абліччу і тэмпераменту Сганарэль з «Доктара па прымусу» адрозніваецца ад герояў шэрагу мальераўскіх камедый, якія носяць тое ж імя, і набліжаецца хутчэй да Маскарыля, героя трох першых камедый Мальера» (40.231).

Ф. У. Радзівіл, перакладаючы французскі тэкст, імкнецца тым не менш выкарыстоўваць усё багацце польскай мовы. Так, у эпізодзе заляцання Сканарэля да карміліцы сустракаем гульню слоў, якая надае сцэне яшчэ больш камізму:

Śliczna ozdobo Domu Mameczko kochana,
Me Doktorstwo mamczarstwo twe bierze za Pana;
Mameczko, Mamuleńku, do twego mamczenia
Przylgnąłem iak przykuty łotr w łańcuch więzienia (1.646).

У дадзеным выпадку княгіня яўна пераўзыходзіць французскага драматурга ў майстэрстве слоўнай эквілібрыстыкі (параўн.: 128.4.43). Дарэчы, у справе «mamczarstwa» жанчына-паэтка праяўляе большую дасведчанасць. Так, калі мальераўскі Сганарэль гаворыць: «c’est l’office du médecin de voir les tétons des nourrices»[95] (128.4.45), то радзівілаўскі «доктар» ведае нават, на што ён павінен звярнуць увагу: «czy gęsty pokarm, czyli mleko iest posilne» (1.648).

Адзін з самых камічных маналогаў Сканарэля – яго макаранічная «прамова на лаціне». Перапрацоўваючы вершам мальераўскую прозу, паэтка захоўвае нязменнымі лацінізмы ў пачатку кожнага радка; апошнія словы дзеля рыфмы і памеру яна падбірае самастойна. На працягу ўсёй гэтай «прамовы» Ф. У. Радзівіл ужывае толькі лацінскія словы, у

[95] Гэта абавязак медыка – аглядаць саскі карміліц.

той час як Мальер перамяжоўвае іх з французскімі, імітуючы пераклад. Параўнаем[96]:

Мальер: Cabricias arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo, haec musa, la muse, bonus, bona, bonum. Deus sanctus, estne oratio latinas? Etiam, oui. Quare? Pour quoi? Quia substantivo, et adjectivum, concordat in generi, numerum, et casus (128.4.51);

Ф. У. Радзівіл: …Kabricias arcitura:
Singulariter nominativo haec vulnera
Contrario pluviat, substantivo est sfera,
Quare? Quia concordat in genere & numerum,
Est ne oratio Latinas, facit stupide operum (1.652).

Нясвіжская аўтарка пры перадачы дадзенай «вучонай» прамовы не імкнецца да поўнай бессэнсоўнасці: у адрозненне ад Мальера, яна стварае не гукавы, а сэнсава-інтанацыйны камізм. Так, апошні радок, хаця без правільнай граматычнай афармленасці, можа быць перакладзены як: «Гэта не прамова на лаціне, яна ўтварае вар’яцкі твор». Словы ж «haec vulnera contrario pluviat» можна зразумець прыкладна так: «гэтая хвароба працякае згубна». Напэўна, княгіня арыентавалася на слухачоў, якія добра ведалі лацінскую мову і маглі ацаніць дасціпны розум і іронію аўтаркі. Акрамя таго, у «макаранічнай прамове» Сканарэля бездакорны дагэтуль трынаццацískладовік раптам збіваецца на неўрэгуляваную рытмічна рыфмаваную прозу. Такі чыста слыхавы эфект павінен быў лішні раз падкрэсліць неверагодную (і гэтым камічную) неадукаванасць Сканарэля.

Карыслівасць і срэбралюбства галоўнага героя, якія падкрэсліваюцца Мальерам, адступаюць на другі план у п’есе Ф. У. Радзівіл. Так, у другой сцэне трэцяга акта паэтка апускае рэмарку «tendant la main comme pour recevoir de l’argent»[97] (128.4.63) пры адказе Сканарэля на просьбу селяніна Тыбо. У 9-й сцэне другога акта мальераўскай камедыі Сганарэль згаджаецца дапамагчы Леандру, як толькі той паказвае яму кашэль з грашыма (гл.: 128.4.59). Радзівілаўскі ж герой прымушае ўгаворваць сябе нават пасля прапановы аб плаце і згаджаецца толькі пасля дадатковых абяцанняў Леандра (гл.: 1.667).

96 Лацінскія словы, адсутныя ў Мальера, падкрэсліваюцца.
97 Працягвае руку за грашыма.

Радзівілаўскі Сканарэль у многіх выпадках перавышае інтэлектуальна свайго мальераўскага прататыпа. Так, у той жа 9-й сцэне на словы Леандра аб тым, што ён здаровы, «доктар па прымусу» рэагуе так: «Si vous n'êtes pas malade, que diable ne le dites-vous donc?»[98] (128.4.57). Ф. У. Радзівіл прымушае Сканарэля знайсці апраўданне сваёй памылцы: «Rozumiałem żeś chory z słabey twoiey miny» (1.667). У наступнай сцэне, разважаючы аб нечаканым сваім пераўтварэнні, радзівілаўскі Сканарэль усё ж такі не збіраецца працягваць медыцынскую практыку, як мальераўскі (128.4.62), і ў гэтым таксама праяўляе больш жыццёвай мудрасці.

Пры перапрацоўцы мальераўскай сцэны размовы Сганарэля з селянінам Тыбо і яго сынам Перэнам (акт III, сцэна 2) паэтка ўжывае мясцовы каларыт як пры перадачы імён і рэалій, так і ў самой мове персанажаў. Так, пры захаванні мужчынскіх французскіх імён Ф. У. Радзівіл змяняе жаночае Parette на Paretka. Мальераўскі вясковы аптэкар («notre village un apothicaire», 128.4.64) названы княгіняй «nasz Aptekarz z wioski niedaleki» (1.670). Ужыванне беларускай лексемы «вёска», магчыма, служыла намёкам для гледачоў на нейкую канкрэтную асобу. Замест «дванаццаці экю» («douzaine de bons écus», 128.4.64) радзівілаўскі Тыбо выдаткаваў на лекі «dwanaście talerow» (1.670). Адрозніваецца і склад лекаў: у Мальера гэта «lavements… en apostumes… en injections de jacinthe, et en portions cordales»[99] (128.4.64); у Ф. У. Радзівіл – «Alkiermes, Tyzanna, proszki, plastry rożne» (1.670). У наступнай сцэне паэтка дапаўняе спіс лекавых траў: у Мальера – «la rhubarbe, la casse, et le séné»[100] (128.4.66), у княгіні – «Rumbarbarum, senes, kmin y męta» (1.671).

Пры перадачы «зашыфраванай» парады Сканарэля Леандру княгіня выкарыстоўвае макаранічную мову – прыём, адсутны ў арыгінале; пры гэтым аўтарка праяўляе выключнае майстэрства пры стварэнні камічнага дыялогу:

Мальер: Pour moi, je n'y en vois qu'un seul, qui est une prise de fuite purgative, que vous mêlerez comme il faut avec deux dragmes de matrimonium en pilules[101] (128.4.75);

[98] Калі вы здаровы, то якога д'ябла вы мяне пра гэта не папярэдзілі?

[99] Прамыванні… шампанскія мухі… фігстуры з гіяцынту ды сардэчныя наліўкі.

[100] Рэвень, касія, александрыйскі ліст.

[101] Што да мяне, я бачу толькі адзін з іх (спосабаў лячэння. – *Ж. Н.-К.*): ён заключаецца ў прыёме ачысціцельнага, якое вы змяшаеце як след з дзвюма драхмамі шлюбных пілюляў.

Ф. У. Радзівіл: Weź dwie dragmy ucieczki, rozmęć w nogach chyżych
Uncye Matrimonj w dwoch konfectach świeżych,
Chapantes uciekantes, a potym ślubantes,
Szypko akomoduy by niebyło złapantes… (1.677).

Як заўсёды, аўтарка імкнецца рэтушаваць куртуазна-авантурныя матывіроўкі кахання ў адносінах да сваіх герояў. Вось чаму ў сёмай сцэне трэцяга акта яна апускае рэпліку Сганарэля «La chaleur du sang fait cela dans les jeunes esprits»[102], прамоўленую ў адказ на словы Жэронта «Vous ne sauriez croire comme elle est affolée de ce Léandre»[103] (128.4.76). Нават у межах фарса Ф. У. Радзівіл імкнецца падкрэсліць высокую духоўную прыроду любоўнага пачуцця, якое, на яе думку, фарміруецца не толькі пад уплывам «гарачай крыві».

А. Штэндэр-Петэрсан лічыць, што, «акрамя названых вышэй трох мальераўскіх камедый, магчыма, у рэпертуар нясвіжскай магнацкай сцэны ўваходзіў яшчэ «Жорж Дандэн» у польскім перакладзе» (152.301). Верагодным перакладчыкам дацкі славіст лічыць Ф. У. Радзівіл. Пры гэтым даследчык абапіраецца на запісы ў «Дыярывушы» М. К. Радзівіла ад 30 верасня і 3 кастрычніка 1757 г. Аднак і ў адным і ў другім выпадку князь называе дадзеную пастаноўку «komedyja francuska «George Dandin» (146.427). Так што ў «Дыярывушы», напэўна, адзначаны дзве пастаноўкі мальераўскай камедыі ў арыгінале, і няма ніякіх падстаў гаварыць пра існаванне польскага перакладу «Жоржа Дандэна».

Шэраг слушных заўваг робіць А. Штэндэр-Петэрсан пра тое, як успрымаўся Мальер нясвіжскімі гледачамі. «Гэтаму асяроддзю, – піша вучоны, – было невядома, што Мальер быў паэтам тэндэнцыі і грамадскай сатыры. Захапляліся яго своеасаблівым камізмам, камізмам знешняга досціпу і знешняй смешнасці. Мальер для гэтага асяроддзя быў выключна паэтам фарса» (152.300). Менавіта гэтым можна растлумачыць той факт, што княгіня не звярнулася да славутых мальераўскіх камедый характараў. Ні «Скнара», ні «Тарцюф», ні «Мешчанін у шляхецтве» не прыйшліся даспадобы княгіні. Аднак як растлумачыць, што яна не звярнула ўвагі на найбольш удалыя фарсы французскага драматурга – «Хітрыкі Скапэна» або «Спадар дэ Пурсаньяк»? Варта ўспомніць тут пра ідэйна-мастацкую дамінанту драматургічнай твор-

[102] Гарачая кроў віхурыць маладыя галовы.
[103] Вы не паверыце, да якой ступені яна закаханая ў Леандра!

часці княгіні – апалогію і ўзвелічэнне жанчыны. У шостай сцэне трэцяга акта перапрацоўкі «Доктара па прымусу» Сканарэль становіцца выразнікам адной з галоўных праблем аўтарскай маральна-этычнай сістэмы. Так, у Мальера галоўны герой задае вузкае пытане: «De savoir si les femmes sont plus faciles à guérir que les hommes»[104] (128.4.71). Нясвіжская ж паэтка пераасэнсоўвае фразу з арыгінала ў глабальным плане: «Jaka natura w świecie większą gorę wzieła» (1.675). Сапраўды, гэта адно з самых актуальных для яе пытанняў, і ўсёй сваёй творчасцю яна імкнецца даказаць зверхнасць «жаночай натуры». І, магчыма, маючы на ўвазе менавіта гэты, а не які-небудзь іншы аспект яе творчасці, можна адказаць на пытанне, што паўплывала на адбор мальераўскіх п’ес для перапрацоўкі. Ва ўсіх трох камедыях прадстаўлены яскравыя жаночыя вобразы – як адмоўныя (Като і Мадлон), так і станоўчыя (Эрыфіла, Люсінда). Нават у перапрацоўку вясёлага фарса «Доктар па прымусу» Ф. У. Радзівіл здолела ўвесці свой улюбёны матыў жаночай вернасці. Так, калі мальераўская Жакліна на прапанову Сганарэля здрадзіць мужу адказвае: «Il est bian vrai que si je n’avois devant les yeux que son intérêt, il pourroit m’obliger à quelque étrange chose»[105] (128.4.68), то радзівілаўская Якабіна гаворыць з пачуццём уласнай годнасці:

Prawda iego interess cale mię niewzruszy,
Tylko mi idzie o wzgląd honoru y Duszy (1.673).

Нельга не заўважыць агульнага росту драматургічнай культуры Ф. У. Радзівіл на яе «мальераўскім» шляху. Пачаўшы з перапрацоўкі прыдворнай камедыі пастаральнага кшталту, праз фарсава-сатырычных «Смешных манерніц» яна прыйшла нарэшце да «Доктара па прымусу» – камедыі, якая грунтуецца выключна на камізме сітуацыі.

На вялікі жаль, плён паэтычна-перакладчыцкай дзейнасці княгіні Радзівіл застаўся незаўважаным яе сучаснікамі. Так, нават у 1775 г. у каралеўскім прыдворным тэатры «Доктар па прымусу» ставіўся ў арыгінале, а ў 1777 г. – у арыгінале ж – «Смешныя манерніцы» (гл.: 162.77; 91). У 1753 г. «Доктар па прымусу» быў пастаўлены ў варшаўскім «Collegium Nobilium», але таксама на французскай мове (гл.: 107.103). Толькі ў 1782 г. у Варшаўскім тэатры гэтая камедыя была пастаўлена ў

104 Каго лягчэй вылечваць – мужчын ці жанчын?

105 Папраўдзе, калі бы я не мела перад вачыма толькі яго інтарэсы, ён бы прымусіў мяне зрабіць што-небудзь няўрымслівае.

польскім перакладзе пад назваю «Doktor z musu» (94.ХХП.516). Як адзначаў В. Хан, княгіня Радзівіл першая «ўвяла ў нашу драматычную літаратуру творы Мальера» (99.28). Дзіўна, аднак, што беларуская даследчыца Т. Барысава ў сваёй кнізе «Мальер на беларускай сцэне» ўвогуле не адзначае мальераўскіх адаптацый княгіні (гл.: 6).

Безумоўна, п'есы Ф. У. Радзівіл, наследаваныя ад Мальера, нельга назваць перакладамі. Найбольш дакладна, на нашу думку, ахарактарызаваў тып дадзеных перапрацовак М. Шыйкоўскі, зазначыўшы, што тлумачэнні княгіні – «гэта свабодныя парафразы, якія неаднаразова змяняюць сюжэт і форму арыгінала» (156. 15). Сапраўды, пры рабоце над французскімі камедыямі Ф. У. Радзівіл даволі свабодна абыходзіцца з драматургічным матэрыялам: адвольна змяняе тэкст, дапаўняючы, скарачаючы або проста змяняючы па сваім жаданні. Значна менш увагі ў параўнанні з Мальерам аддае нясвіжская паэтка ўвядзенню ў тэкст адаптаваных п'ес аўтарскіх рэмарак. Напэўна, не было ў тым вялікай патрэбы, бо княгіня была адначасова і драматургам, і рэжысёрам-пастаноўшчыкам у сваім тэатры. З другога боку, факт няўвагі да рэмарак з'яўляецца сведчаннем недасканаласці яе драматургічнай культуры, якая, прынамсі, узрастае па меры работы над мальераўскімі камедыямі. Пацверджанне гэтаму – факт узрастання колькасці рэмарак ад дзвюх у п'есе «Прадбачанае не мінае» (без уліку інтэрмедыі) да пятнаццаці ў «Камедыі...» («Доктар па прымусу»). Пры гэтым рэмаркі таксама не перакладаюцца дакладна, а перапрацоўваюцца. Часам змяненне рэмаркі ўплывае на змяненне далейшага тэксту. Напрыклад, у шостай сцэне трэцяга акта «Камедыі...» мальераўскай рэмарцы «(Sganarelle) se promenant sur le théâtre et s'éventant avec son chapeau»[106] (128.4.72) адпавядае ў тэксце Ф. У. Радзівіл наступная: «Skanarel chodząc po Theatrum czoło ociera» (1.675). Адпаведна замест наступных слоў з арыгінала «Voilà une maladie qui m'a bien donné de la peine!»[107] (128.4.72) чытаем: «Ach! Aż mi pracowicie pot po czele płynie» (1.675).

Ф. У. Радзівіл адвольна змяняе таксама колькасць сцэн у актах мальераўскіх п'ес. Часцей за ўсё яна аб'ядноўвае дзве-тры кароткія сцэны ў адну або далучае меншую сцэну да буйнейшай. Увядзенне ў п'есы, наследаваныя ад Мальера, мясцовага каларыту – адна з самых важных і каштоўных асаблівасцяў яе адаптацый. Каларыт гэты праяўляецца на розных узроўнях:

[106] (Сганарэль) гуляючы па сцэне і абмахваючыся капелюшом.
[107] Вось хвароба, якая прынесла мне шмат клопату!

1) культурна-побытавым (замена французскіх культурных, побытавых, гістарычных, геаграфічных і іншых рэалій мясцовымі);
2) ідэйна-мастацкім (пераасэнсаванне канцэпцый галоўных герояў з улікам нацыянальнай літаратурнай або фальклорнай традыцыі);
3) моўным (увядзенне безэквівалентных прыказак і прымавак, а таксама – зрэдку – беларусізмаў і ўкраінізмаў).

Невыпадкова Л. Сафронава заўважала, што пераклады княгіняй Мальера «былі хутчэй перакладаннямі п'ес Мальера на польскія норавы» (57.35). Некаторыя даследчыкі адзначалі даволі высокія перакладчыцкія здольнасці княгіні (гл., напр.: 169.79; 157.136; 154. 142), аднак у характарыстыках і ацэнках перакладаў сустракаюцца пэўныя супярэчнасці. Так, М. Юшынскі адносна п'есы «Прадбачанае не мінае» адзначаў, што ў ёй «на свой час не сапсаваная мова» (106.103); з другога боку, Я. Савінскі знаходзіць у той жа п'есе «вытыркаючыя галіцызмы» і лічыць, што «мова прыстасавана да французскіх зваротаў, выразы падабраны дрэнна» (151.69). Сапраўды, у тэкстах адаптацый сустракаюцца часам лексічныя галіцызмы, напрыклад: «Regiment» – ад франц. «regiment»; «affront» – ад франц. «affront»; «Kamarad» – ад франц. «camarade». Аднак колькасць чыстых галіцызмаў з большым ці меншым захаваннем французскай арфаграфічнай нормы, не асвоеных польскай мовай, бадай, гэтымі трыма словамі і абмяжоўваецца. Рэпліка ж на ўласна французскай мове (скажонай) сустракаецца толькі адзін раз у тэксце «Трагедыі…», калі пасля выкрыцця слуг гаспадарамі Жадле ўсклікае «A Dieu Brauro» (1.613); мальераўскі адпаведнік – «Adieu notre braverie»[108] (128.1.306). Значна шырэй у мальераўскіх адаптацыях Ф. У. Радзівіл прадстаўлены словы, так ці іначай звязаныя з французскай мовай, напрыклад:
1) словы з лацінскімі каранямі, т. зв. інтэрнацыяналізмы (audyencya, Arbitr, koncept, kondycya і інш.);
2) чыстыя лацінізмы, часам са змяненнем граматычнай катэгорыі роду (scyencya, Matrimonja, frequencya);
3) іншамоўныя ўтварэнні макаранічнага кшталту:
   а) з арфаграфічнай і граматычнай асвоенасцю (awantura – ад франц. aventure; amory – ад франц. amor; w Brawurze – ад франц. bravoure);
   б) з граматыка-марфалагічнай асвоенасцю (estymować – ад франц. estime; incommodować – ад франц. incommode; ulokowany – ад лац. locum; dewinkuiący – ад лац. devinco і інш.).

[108] Бывай, наш форс!

Некаторыя іншамоўныя ўтварэнні маюць адпаведныя радыксальныя паралелі ў тэксце арыгінала, напрыклад: awantura – aventure, galanty – galanterie, antypody – l’antipode і г. д. Аднак часта падобныя «варварыстычныя» лексемы Ф. У. Радзівіл ужывае незалежна ад мальераўскай першакрыніцы. Не маюць радыксальных паралеляў у адпаведных эпізодах мальераўскіх тэкстаў такія словы, як «profitować», «approbować», «wykurować», «wyperswadować» і інш. Такія лексіка-граматычныя «эксперыменты» княгіні яўна нельга назваць ужываннем галіцызмаў і нават проста лексічнымі запазычаннямі. Плён яе моваэнаўчай дзейнасці, хутчэй, трэба аднесці да сферы так званай барочнай «алхіміі» слова, надзвычай пашыранай у творах пісьменнікаў-палемістаў XVII ст. (гл.: 30.64). Слушна заўважае К. Вяжбіцка-Міхальска, што мова княгіні ў яе мальераўскіх адаптацыях «вольная ад макаранізмаў, а часта нават жывая і пластычная» (165.49).

Многія месцы ў мальераўскіх адаптацыях княгіні сведчаць на карысць таго, што нясвіжская аўтарка дасканала ведала французскую мову. Але яшчэ больш дасканала яна ўмела знайсці трапны дэнататыўны або сігніфікатыўны эквівалент пры перадачы французскага адпаведніка. Ф. У. Радзівіл выпрацавала сваю арыгінальную методыку адаптацыі: не акрэсліваючы нідзе выразна, што дзеянне п’есы адбываецца ў Рэчы Паспалітай, княгіня ўнушае гледачам гэтае ўражанне з дапамогай адпаведных змен у арыгінальным тэксце. Мясцовы каларыт – адна з найбольш вызначальных рыс мальераўскіх адаптацый Ф. У. Радзівіл. Пазней гэтую методыку адаптацыі камедый Мальера будуць выкарыстоўваць і развіваць у сваёй творчасці Ф. Багамолец і М. Цяцерскі.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Драматургічная творчасць Ф. У. Радзівіл, якая праходзіла пад знакам уплыву самых розных літаратурных і фальклорных традыцый, была тым не менш арыгінальнай з'явай у літаратуры Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII ст. А. Ліпатаў слушна заўважаў, што «факт уплываў (як і запазычанняў) зусім не заўсёды азначае тыпалагічную еднасць; …запазычанне асобных матываў, персанажаў, сітуацый ажыццяўляецца ў межах розных паэтык» (31.269). Няцяжка заўважыць, што персанажы антычных міфаў, сярэднявечных містэрый і навел, народных казак і анекдотаў у камедыях, трагедыях і операх княгіні набываюць новыя рысы пад уплывам паэтыкі барока, якая «актыўна функцыяніравала ў XVIII ст.» і «заставалася тэорыяй універсальнай» (гл.: 62.9). Адначасова ў яе творах знайшлі сваё адлюстраванне і рысы эстэтыкі Асветніцтва, або, дакладней, «асветніцкага класіцызму». Суіснаванне барокавых і асветніцкіх тэндэнцый было характэрна для XVIII ст. (гл.: 62.9). У сувязі з гэтым наяўнасць уплыву нельга разглядаць як адсутнасць арыгінальнасці; «уплыў – не сорам і не ганьба для пісьменніка і для літаратуры, а адна з натуральных формаў развіцця літаратурнай індывідуальнасці і літаратурнага працэсу» (8.67). Ф. У. Радзівіл, выкарыстоўваючы ў сваіх драматычных творах літаратурныя дасягненні папярэдніх эпох, не засталася тым не менш у межах пераймальнасці, несамастойнасці; уплыў стаў сродкам для раскрыцця і развіцця яе ўласнай творчай адметнасці – як індывідуальнай, так і нацыянальнай. Засваенне ёю элементаў іншанацыянальнай літаратурнай традыцыі трэба разглядаць як «факт міжнацыянальных літаратурных зносін» (8.29).

Наш аналіз драматургічнай спадчыны Ф. У. Радзівіл у кантэксце развіцця прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай дазволіў удакладніць пытанне пра крыніцы сюжэтных запазычанняў у яе п'есах, вызначыць асноўныя ідэйна-мастацкія асаблівасці драматургічнай культуры пісьменніцы, а таксама канкрэтызаваць культурна-гістарычнае значэнне яе творчасці.

Драматургія Ф. У. Радзівіл як гісторыка-культурны феномен з'яўляецца арганічнай часткай прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Пас-

палітай XVIII ст. Яна ўзнікла першапачаткова як падмурак для мастацкага эксперыменту княгіні і цесна звязана з дзейнасцю нясвіжскага прыдворнага тэатра 1746–1752 гг. З другога боку, пры стварэнні сваіх п'ес Ф. У. Радзівіл адштурхоўвалася ад папярэдняй тэатральнай традыцыі, робячы свядомую ўстаноўку на незвычайнасць і навізну. Ствараючы перадусім забаўляльны тэатр, аўтарка звяртала ўвагу не на правілы драматургічнай паэтыкі, а на яркую відовішчнасць, прывабнасць для гледачоў. Драматургічная творчасць Ф. У. Радзівіл уплывала на эстэтычнае выхаванне членаў яе сям'і і мясцовага насельніцтва, а таксама дала магутны штуршок развіццю радзівілаўскай тэатральнай традыцыі ў другой палове XVIII ст.

Пры стварэнні сваіх камедый, трагедый і опер Ф. У. Радзівіл выкарыстоўвала вядомыя літаратурныя або фальклорныя сюжэты, падвяргаючы іх творчай перапрацоўцы ў адпаведнасці з уласнай маральна-эстэтычнай канцэпцыяй. Сюжэтнымі крыніцамі яе п'ес служылі народная казка і анекдот, антычны міф і агіяграфічнае паданне, навелы Бакачыо і «Гісторыя» Герадота. Пры выкарыстанні такой творчай методыкі аўтарка стварала тым не менш арыгінальныя драматычныя творы: апрацоўваючы іншанацыянальны мастацкі матэрыял, яна прыўносіла ў яго мясцовы каларыт і аўтабіяграфічныя элементы. Перапрацоўка пісьменніцай трох камедый Ж. Б. Мальера («Цудоўныя каханкі», «Смешныя манерніцы» і «Доктар па прымусу») маюць характар літаратурных адаптацый. Пры гэтым Ф. У. Радзівіл распрацавала ўласную арыгінальную методыку адаптацыі: французскія культурныя, побытавыя рэаліі і грамадска-сацыяльныя праблемы яна дапасоўвала да мясцовых умоў або замяняла іх адпаведнымі паняццямі айчыннай культуры. Мова мальераўскіх адаптацый пазбаўлена грубых варварызмаў; паэтка выкарыстоўвае вольны пераклад, пры дапамозе чаго захоўвае стылістычную лёгкасць, дасціпнасць і славесную выразнасць, уласцівую арыгінальным драматычным тэкстам Мальера.

У драматычных творах княгіні Радзівіл спалучаліся розныя віды мастацтва (сцэнічнае, вакальнае, харэаграфічнае, дэкарацыйнае), перавага аддавалася галантна-куртуазным сюжэтам, што стала вынікам тэатральнай моды, распачатай на прыдворнай каралеўскай сцэне Людовікаў XIV і XV. Увогуле ж драматургічная культура Ф. У. Радзівіл развівалася пад значным уплывам заходнееўрапейскага тэатральнага мастацтва, пераважна французскага і італьянскага. У многіх яе камедыях знайшлі адлюстраванне рэфлексы італьянскай камедыі dell'arte («Дасціпнае каханне», «Адпачынак пасля клопатаў», «Несумленнасць

у пастцы»), а таксама рысы пастаральнай драмы («Дасціпнае каханне», «Каханне – зацікаўлены суддзя»). Разам з тым камедыі, трагедыі і оперы Ф. У. Радзівіл, адзначаныя прысутнасцю ў іх праяў мясцовага каларыту, аб'яднаныя адзінствам ідэйна-творчай дамінанты літаратурнага крэда пісьменніцы, арганічна ўпісваюцца ў кантэкст нацыянальнай драматургіі эпохі барока.

Творчая манера Ф. У. Радзівіл выпрацоўвалася пад непасрэдным уплывам паэтыкі барока з уласцівымі ёй рысамі: размытасць жанравых межаў, свабодная кампазіцыя, перавага катэгорыі прасторы над катэгорыяй часу, адвольнае чаргаванне кантрастных элементаў, узмоцненая рытарычнасць і г. д. Разам з тым пэўныя эпізоды ў п'есах княгіні сведчаць аб уздзеянні на яе творчасць класіцыстычнай паэтыкі, а таксама ідэалогіі Асветніцтва.

У кожным драматычным творы княгіня Радзівіл рэалізуе сваё пісьменніцкае крэда, якое заключалася ва ўсебаковай апалогіі жанчыны, доказе «зверхнасці» жаночай натуры над мужчынскай. У цэнтры кожнай яе п'есы – яркі жаночы вобраз. Пры гэтым паэтка прадставіла розныя тыпы характараў і розныя тыпы жаночых лёсаў. Да яе ніхто з драматургаў бадай што ўсёй Еўропы не пранікаў так глыбока ў таямніцы жаночай псіхалогіі. І, магчыма, менавіта яе верныя, цнатлівыя, вынаходлівыя і мудрыя гераіні па праву могуць лічыцца папярэдніцамі такіх намнога больш вядомых персанажаў, як Агатка Мацея Радзівіла, Юлія В. Дуніна-Марцінкевіча або купалаўская Паўлінка.

Драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл – яркая і самакаштоўная з'ява ў гісторыі беларускай драматургіі. І хаця творчасць нясвіжскай паэткі не спрычынілася непасрэдна да фарміравання нацыянальнай тэатральнай традыцыі новага часу, мы ўсё ж не маем права недаацэньваць таго, што на гэтым шляху менавіта яна першая стварыла перадумовы для пераходу да новай асветніцкай драмы.

Камедыі, трагедыі і оперы Ф. У. Радзівіл – неад'емная частка элітарнай прыдворнай драматургіі Рэчы Паспалітай. Яе творчасць сімвалізуе сабою повязь часоў, спалучэнне старога і новага, запазычанага і свайго, асабістага і агульначалавечага. Гэты пышна квітнеючы букет мастацтва барока і сёння ўражвае нас сваім хараством і шматфарбнасцю. Littera scripta manet…

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Komedye y tragedye prednio-dowcipnym wynalazkiem wybornym wiersza kształtem, bujnoscią rzeczy i poważnymi przykładami znamienite przez Jaśnie oświeconą xiężnę z xiążąt Wiśniowieckich Korybutow RADZIWIŁŁOWA, wojewodzinę Wileńską, hetmanową wielką, W. X. Litt: złożone. <…> Roku jak się wcielone Słowo słyszeć y widzieć dało. [S. l.], 1754.
2. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Издание гос. русск. географич. общ-ва, 1929. У тэксце прыводзіцца парадкавы нумар фальклорнага сюжэта.
3. Арабские народные сказки / Сост., пер. с араб., предисл. и примеч. В. В. Лебедева. М.: Наука, 1990.
4. Арэшка В. М. Тэатр у Нясвіжы // Адукацыя і выхаванне. 1993. № 5 (17). С. 105–108.
5. Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII–XVIII веков. М.: Искусство, 1958.
6. Барысава Т. Мальер на беларускай сцэне. Мн.: Навука і тэхніка, 1972.
7. Барышев Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Мн.: Наука и техника, 1992.
8. Берков П. Н. Проблема национальных традиций русской литературы XVIII в. // Известия АН СССР: Серия л-ры и языка. 1966. Т. XXV. Вып. 1. Январь-февраль. С. 25–30.
9. Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур: Статьи. Л.: Худ. лит., 1981.
10. Боккаччо Д. Декамерон / Пер. с итальянского Н. Любимова. Мн.: Наука и техника, 1985.
11. Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры: В 3 т. М.: Музгиз, 1954. Т. 1.
12. Бэлза И. Ф. Театральная культура западнославянских народов и роль музыки в ее развитии // Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. М.: Наука, 1976. С. 26–52.

13. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Худ. лит., 1940.
14. Всеволодский-Гернгросс В. Театр при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб.: Типография Императорских СПб. театров, 1914.
15. Геродот. История. В 9 кн. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1972.
16. Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. Мн.: Навука і тэхніка, 1983. Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г.
17. Голые короли: Сказки, притчи, анекдоты, шутки народов мира. М.: Республика, 1993.
18. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ.; под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992.
19. Гримм Я., Гримм В. К. Сказки / Пер. с нем. Г. Петникова. М.: Худ. лит., 1978.
20. Грынчык М. М. Шляхі беларускага вершаскладання. Мн.: Выд-ва БДУ, 1973.
21. Дадиомова О. В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн.: Навука і тэхніка, 1992.
22. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л.: Искусство, 1941.
23. Дорошевич Э. К. Просвещение в Белоруссии / Издания фундаментальной библиотеки им. Я. Коласа АН БССР. Мн.: Наука и техника, 1977.
24. Драматический словарь, или показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах, и где и в которое время напечатаны. СПб.: Издание книжного магазина «Нового времени», 1880.
25. Зуева Т. В. Сказки А. С. Пушкина. М.: Просвещение, 1989.
26. История польской литературы: В 2 т. М.: Наука, 1968. Т. 1.
27. Кароткі У. Г. Праблема элітарнасці ў беларускай літаратуры другой паловы XVI – першай паловы XVII ст. // Шляхам стагоддзяў: Матэрыялы дзвюх канферэнцый аднаго года / Пад рэд. А. А. Лойкі. Мн.: Універсітэцкае, 1992. С. 101–106.
28. Козловский П. Г. Магнатское хозяйство Белоруссии во второй половине XVIII в. (центральная и западная зоны) / АН БССР. Ин-т истории. Мн.: Наука и техника, 1974.
29. Конон В. М. От Ренессанса к классицизму: (Становление эстетической мысли Белоруссии в XVI–XVIII вв.) / АН БССР. Ин-т философии и права. Мн.: Наука и техника, 1978.

30. Короткий В. Г. Творческий путь Мелетия Смотрицкого. Мн.: Наука и техника, 1987.
31. Липатов А. В. Формирование польского романа и европейская литература: Средневековье, Возрождение, барокко. М.: Наука, 1977.
32. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. Л.: Сов. писатель, 1984.
33. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
34. Лихачев Д. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения // Русская литература. 1965. № 1. С. 16–32.
35. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1973.
36. Мальдзіс А. Беларуская культура барока як пасрэдніца паміж заходнеславянскім і ўсходнеславянскім светамі / Даклад на XI Міжнародным з’ездзе славістаў. Мн.: Навука і тэхніка, 1993.
37. Мальдзіс А. І. На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII–XVIII ст.). Мн.: Навука і тэхніка, 1980.
38. Мальдис А. И. Закономерности развития белорусской литературы переходного периода (вторая половина XVII–XVIII в.): Автореф. дис… доктора филол. наук: 10.01.03 / АН БССР. Ин-т литературы им. Я. Купалы. Мн., 1986.
39. Марціновіч А. Талія і Мельпамена з Нясвіжа // Тэатральная творчасць. 1996. № 1. С. 38–46.
40. Мокульский С. О театре / Сост. и ред. Н. Г. Литвиненко. М.: Искусство, 1963.
41. Молодцова М. Комедия дель арте: (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМИК, 1990.
42. Мочалова В. В. «Низовое» барокко в Польше. Драматургия и поэзия // Барокко в славянских культурах: Сб. ст. М.: Наука, 1982. С. 102–169.
43. Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период / Г. И. Барышев, А. Л. Капилов, Г. Г. Кулешова и др. Мн.: Наука и техника, 1990.
44. Наливайко Д. С. Українське барокко в контексті європейського літературного процесу XVII ст. // Радянське літературознавство. 1972. № 11. С. 30 – 47.
45. Нарысы гісторыі Беларусі: У 2 ч. Мн.: Беларусь, 1994. Ч. 1.

46. Няфёд У. Беларускі тэатр: Нарыс гісторыі. Мн.: Выд-ва АН БССР, 1959.
47. Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков: Сборник / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1972.
48. Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. Л.: Наука, 1984.
49. Перро Ш. Сказки матушки гусыни / Пер. с франц. Ф. Федорова и др. М.: Худ. лит., 1976.
50. Пташицкий С. Обзор материала по истории средневековой светской повести в Польше // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук 1902 г. СПб., 1902. Т. 7. Кн. 1. С. 319–358.
51. Ралько І. Д. Беларускі верш: Старонкі гісторыі і тэорыі. Мн.: Вышэйшая школа, 1969.
52. Скеп'ян А. А. Барочны тэатр Уршулі Радзівіл // Барока ў беларускай культуры і мастацтве / Пад рэд. В. Ф. Шматава. Мн.: Беларуская навука, 1998. С. 298–303.
53. Смольский Б. С. Белорусский музыкальный театр. Мн.: Наука и техника, 1963.
54. Софронова Л. А. Миф и драма барокко в Польше и России // Миф – фольклор – литература: Сб. ст / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. С. 67–80.
55. Софронова Л. А. Некоторые проблемы поэтики польского барокко // Советское славяноведение. 1974. № 1. С. 68–79.
56. Софронова Л. А. Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII–XVIII вв. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1979. С. 171–218.
57. Софронова Л. А. Польская театральная культура эпохи Просвещения. М.: Наука, 1985.
58. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981.
59. Софронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах: Сб. ст. М.: Наука, 1982. С. 78–101.
60. Софронова Л. А. Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII–XVIII веков // Советское славяноведение. 1983. № 3. С. 79–88.
61. Софронова Л. А. Славянский театр на пути от барокко к классицизму (Польша, Украина, Белоруссия, Россия) // Развитие барокко

и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. / Под ред. А. Н. Робинсона. М.: Наука, 1989. С. 50–71.
62. Софронова Л. А., Липатов А. В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств // Барокко в славянских культурах: Сб. ст. М.: Наука, 1982. С. 3–13.
63. Сравнительный указатель сказочных сюжетов: Восточнославянская сказка. Л.: Наука, 1979. У тэксце прыводзіцца парадкавы нумар фальклорнага сюжэта.
64. Страдание святых мучениц трех дев сестр, Агапии, Хионии, и Ирины // Книга житий святых на три месяца трети, еже есть, Март, Априллий, и Май. 7-е изд. М.: Синод. типогр., XII, 1796. Кн. 3. – Л. СКЕ об. – СКИ об.
65. Сычевская А. И. К вопросу о Мольере в польской драматической литературе XVIII ст. // Русский филологический вестник. Т. 62. Варшава, 1909. С. 75–109.
66. Тронский И. М. История античной литературы. М.: Высш. школа, 1988.
67. Тысяча и одна ночь: Собрание сказок: В 8 т. / Пер. и коммент. М. Салье. М.: Терра, 1993. Т. 6.
68. Усікаў Я. Беларуская камедыя: Літаратурна-крытычныя нарысы. Мн.: Маст. літ., 1979.
69. Чурко Ю. М. Белорусский балетный театр. Мн.: Беларусь, 1983.
70. Шекспир В. Виндзорские насмешницы // Полн. собр. соч.: В 14 т. / Пер. Б. Пастернака. М.: Терра, 1993. Т. 6. С. 337–486.
71. Шишигина К. Я. Музы Несвижа. Мн.: Полымя, 1986.
72. Шышыгіна-Патоцкая К. Я. Скарбы Нясвіжа. Мн.: Полымя, 1993.
73. Bartoszewicz J. Historia literatury polskiey potocznóm sposobem opowiedziana. Kraków: K. Bartoszewicz, 1877. T. 2.
74. Bartoszewicz J. Zamek Bialski: (Dzieje miasteczka. Obrazy z życia magnatów. Akademia Bialska). Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego. Nakładem M. Orgelbranda w Warszawie, 1881.
75. Bartoszewicz K. Radziwiłłowie. Warszawa; Kraków: Ęsięgarnia J. Czerneckiego, 1928.
76. [Bentkowski F.] Historya literatury polskiey wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych przez Felixa Bentkowskiego. Warszawa; Wilno: Nakładem Zawadskiego i komp., 1814. T. 1.
77. Bernacki L. Przyczynki do dziejów dawnej powieści polskiej // Pamiętnik Literacki. 1903. R. 2. S. 394–410; 567–585.
78. Bernacki L. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Lwów: Wyd-wo zakładu nar. im.Ossolińckich, 1925. T. 2.

79. [Biegeleisen H.] Illustrowane dzieje literatury polskiej przez Dra Henryka Biegeleisena. Wiedeń: Nakładem Franciszka Bondego, 1906. T. 4: Czasy reakcyi. Od Wazów do Sasów.
80. [Brachvogel A. E.] Geschichte des königlichen Theaters zu Berlin. Nach Archivalien des Königl. Geh. Staats-Archivs und des Königl. Theaters von A. E. Brachvogel. Erster Band: Das alte Berliner Theaterwesen. Berlin: Verlag von Otto Janke, 1877.
81. Brendel F. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Leipzig, 1903.
82. Brodziński K. Pisma: Wydanie zupełnie poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopismów staraniem J. J. Kraszewskiego. Poznań: Skład główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie, 1873. T. 5: Proza. Literatura Polska (1822–1823).
83. Brückner A. Dzieje kultury polskiey. Kraków: W. Ł. Anczyc i spółka, 1831. T. 3: Czasy nowsze do roku 1831.
84. Brückner A. Dzieje literatury polskiej w zarysie. Warszawa: Instytut wydawniczy «Bibljoteka polska», 1903. T. I.
85. [Chomętowski W.] Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku, przez Wł. Chomętowskiego. Warszawa: U Gebethnera i Wolfa, 1870.
86. Dictionnaire des Théatres de Paris. A Paris: Chez Lambert, Libraire, rue de la Comédie Françoise, au Parnasse, MDCCLVI (1756). T. 2.
87. Dienst M. Teatr Urszuli Radziwiłłowej // Kłosy. R. 1: 1914. ą 1. S. 18–21.
88. Do dziejów teatru polskiego za Augusta II // Pamiętnik Literacki. 1954. Z. 3–4 (11–12). S. 57–59.
89. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej: Bibliografia. Wrocław etc.: Wyd-wo PAN, 1965. T. 1: Teksty dramatyczne drukiem wydane do roku 1765. У тэксце пазначаецца бібліяграфічная пазіцыя кожнага выдання.
90. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej: Bibliografia. Wrocław etc.: Wyd-wo PAN, 1978. T. 2: Programy drukiem wydane do roku 1765. Część 2: Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich.
91. Dramaty staropolskie: Antologia / Oprac. J. Lewański. Warszawa: PIW, 1961. T. 3, 4.
92. Durski S. Tomasz Alexandrowicz – zapomniany prekursor teatru Oświecenia // Prace polonistyczne: Seria 16 (1960). Łódź, 1960. S. 27–54.

93. Estreicher K. Bibliografia polska. Kraków, 1888. T. 9: Stólecie XVIII.
94. Estreicher K. Bibliografia polska / Wyd. S. Estreicher. Kraków: Nakładem Akademii Umieiętności, 1915. Ogólnego zbioru t. 26.
95. [Estreicher K.] Repertoar sceny polskiej od roku 1750 do 1871: Pisarze i tłumacze sceniczni zestawieni abecadłowo przez K. Estreichera. Kraków, 1871.
96. Feicht H. Muzyka w okresie polskiego baroku // Z dziejów polskiej kultury muzycznej / Pod red. Z. M. Szweykowskiego. Kraków: PWM, 1958. T. I: Kultura staropolska. S. 157–229.
97. Gierowski J. U źrudeł polskiego Oświecenia // Wiek XVIII: Polska i świat. Warszawa: PIW, 1974. S. 41–50.
98. Gregor J. Weltgeschichte des Theaters. Wien, 1933.
99. Hahn W. Rozwój poezyi dramatycznej w Polsce. Część I: W epoce przedrozbiorowej // Dzieje literatury pięknej w Polsce / Encyklopedia Polska. T. 22. Kraków: Nakładem Akademii umieiętności, 1918. S. 1–46.
100. Icones Familiae Ducalis Radivilianae… Nesvisii. In Typografia Privilegiata Ducali Radiviliana Collegii Societatis Jezu. Denuo veteribus Tabulis aeneis expressae cura J. Iversenii. Petropoli, a. MDCCCLXXV (1875). – [1] s., [162] l. il., [4] s.
101. Jackl J. Z badań nad teatrem czasów saskich // Pamiętnik teatralny. 1960. Z.1(33). R. 9. S. 95–114.
102. Jaszowski S. O życiu i dziełach Urszuli z książąt Wiśniowieckich Radziwiłłowej Wojewodziny Wileńskiej // Pszczoła Polska. R. 3: 1820. S. 115–124.
103. Jotejko T. Historia muzyki polskiej i powszechnej w zarysie. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta, 1916.
104. Judkowiak B. Franciszka Urszula Radziwiłłowa // Pisarze polskiego oświecenia. Warszawa, 1992. T. 1. S. 66–89.
105. Judkowiak B. Słowo inscenizowane: O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce. Poznań: WiS, 1992.
106. [Juszyński M. H.] Dykcyonarz poetow polskich, przez X. M. Hieronima Juszyńskiego. Kraków: W Drukarni Jozefa Mateckiego, 1820. T. 2.
107. Kadulska J. Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku. Wrocław etc.: Zakład narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo, 1993.
108. [Kitowicz J.] Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III przez księdza Jędrzeja Kitowicza. Wyd. 2. Petersburg; Mohylew, 1855. T. 3.

109. Klimowicz M. Teatr Augusta III w Warszawie // Pamiętnik teatralny. 1965. R. 14. Z. 1(53). S. 22–43.
110. [Kołłątaj H.] Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750–1764). Poznań, 1841. T. 2.
111. Korzeniowski J. Kurs poezyi // Dzieła Józefa Korzeniowskiego: Wydanie zupełne. Warszawa, 1873. T. 12.
112. Kotłubaj E. Galerja Nieświeyska portretów Radziwiłłowskich / Opisana historycznie przez E. Kotłubaja. Wilno: Z dr. M. Starkmana, 1857.
113. Kowalczyk J., Roszkowska W. Teatr Jana Zamoyskiego «Sobiepana» // Pamiętnik teatralny. 1964. R. 13. Z. 3 (51). S. 255–271.
114. Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa: PIW, 1971.
115. Krzyżanowski J. Dzieje literatury polskiej. Warszawa: PWN, 1979.
116. Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej od średniowiecza do XIX w. Warszawa: PIW, 1953.
117. Krzyżanowski J. Talia i Melpomena w Nieświeżu: Twórczość U. F. Radyiwiłłowej // Pamiętnik teatralny. 1961. R. 10. Z. 3 (39). S. 385–398.
118. Krzyżanowski J. Talia i Melpomena w Nieświeżu: Twórczość U. F. Radziwiłłowej // Teatr Urszuli Radziwiłłowej / Opracowała i posłowiem opatrzyła K.Wierzbicka. Warszawa: PIW, 1961. S. 7–33.
119. Kudliński T. Rodowód polskiego teatru. Warszawa: Pax, 1972.
120. Kurier Polski. R. 24: 1755. ą 85. S. 4.
121. Lewański J. Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce. Warszawa: PWN, 1981.
122. Lewański J. Miscellanea z czasów Saskich // Pamiętnik teatralny. 1965. R. 14. Z. 1(53). S. 12–19.
123. Lewański J. Ze studiów nad Molierem w teatrze staropolskim // Pamiętnik teatralny. R. 5. 1956. Z. 4 (20). S. 597–630.
124. Liske X. Cudzoziemcy w Polsce. Lwów, 1876.
125. Łukaszewicz L. Rys dziejów piśmiennictwa polskiego. Kraków, 1836.
126. Mackiewicz S. Dom Radziwiłłow. Warszawa: Czytelnik, 1990.
127. Miller A. Teatr polski i muzyka na Lizwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865). Wilno, 1936.
128. [Moliere J. B.] Oeuvres de Jean-Baptiste Poquelin de Molière. T. 1–6 // Collection des Meilleurs ouvrages de la langue françoise. Paris, MDCCCXVII (1817). T. 1, 4, 5.
129. Mycielski J. Matka księcia Panie Kochanku // Przegląd Polski. 1882. T. 63. S. 369–370.

130. Nowy Korbut: Bibliografia literatury polskiey. T. 6. Cz. 1: Oświecenie. Warszawa: PIW, 1970.
131. Pilat R. Historya literatury polskiej. Wykłady uniwersiteckie. Lwów; Warszawa, 1911. T. 3: Historya poezyi polskiej XVII–XVIII wieku (od r. 1632–1740).
132. Poliński A. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów: Wyd-wo Towarzystwa Nauczycieli, 1907.
133. Polski słownik biograficzny. Wrocław etc.: Zakład nar. im. Ossolińskich; Wyd-wo PAN, 1987. T. 30 / 3. Z. 126.
134. Prosnak J. Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku // Muzyka. 1965. R. X. ą 1(36). S. 46–71.
135. Raszewski Z. Krótka historia teatru polskiego. Warszawa: PIW, 1978.
136. Raszewski Z. Trudny rebus: Studia i szkice z historii teatru. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1990.
137. Raszewski Z. Za króla Sasa. Mała kronika teatru warszawskiego za Sasów // Pamiętnik teatralny. 1965. Z. 1(53). R. XIV. S. 94–101.
138. Roszkowska W. Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III // Pamiętnik teatralny. 1969. Z. 4 (72). R. 18. S. 562–584.
139. Rulikowski M. Teatr polski na Litwie: 1784–1906. Wilno, 1907.
140. Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki: W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu. Poznań: Wyd-wo Poznańskie, 1965.
141. Sajkowski A. Radziwiłłowska edukacja teatralna (Dwa wieki doświadczeń i scenicznych experymentów) // Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce. Warszawa; Łódź: PWN, 1985. S. 149–160.
142. Sajkowski A. Repertuar teatrów ks. Urszuli Franciszki i Michała Kazimierza Radziwiłłów z l. 1740–1762 // Rzewuski W. Tragedie i komedie / Oprac. J. Majerowa. Warszawa: PIW, 1962. S. 270–274.
143. Sajkowski A. (recenzja): Teatr Urszuli Radziwiłłowej. Warszawa: PIW, 1961, ss. 225 // Pamiętnik teatralny. 1962. R. XI. Z. 3–4 (43–44). S. 539–552.
144. Sajkowski A. Staropolska miłość: Z dawnych listów i pamiętników. Poznań: Wyd-wo Poznańskie, 1981.
145. Sajkowski A. Teatralia radziwiłłowskie // Pamiętnik teatralny. 1979. Z. 3(107). S. 430–440.
146. Sajkowski A. Z dziejów teatru nieświeskiego // Pamiętnik teatralny. 1961. R. 10. Z. 3 (39). S. 399–433.
147. Sajkowski A. Z teatralnych doświadczeń podróżników polskich do Włoch od XVI do XIX wieku // Pamiętnik teatralny. 1969. R. 18. Z. 4 (72). S. 487–510.

148. Sajkowski A. Zagraniczne wyjazdy Radziwiłłów po naukę (początek XVII wieku) // Miscellanea historico-archivistica. Warszawa; Łódź: PWN, 1989. T. 3: Radziwiłłowie XVI–XVIII wieku: W kręgu polityki i kultury. S. 191–200.
149. Sehrt E. Wandlungen der shakespeareschen komödie. Göttingen, 1961.
150. Słownik literatury polskiego Oświesenia / Pod red. T. Kostkiewiczowej. Wrocław etc.: Zakł. nar. im. Ossolińskich, 1991.
151. Sowiński J. O uczonych polkach. Krzemieniec; Warszawa: Nakładem N. Glucksberga, 1821.
152. Stender-Petersen A. Die Dramen, insbesondere die Komödien, der Fürszin Radziwiłł // Zeitschrift für slawische Philologie. 1960. T. 28. H. 2. S. 247–303.
153. [Syrokomla Wł.] Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych, do naszych czasow: Pokrótce opowiedział Ludwik Kondratowicz (Władysław Syrokomla). T. I. Wilno, 1850.
154. Syrokomla Wł. Wędrówki po moich niegdyś okolicach: Wspomnienia, studja historyczne i obyczajowe. Wilno: Nakł. i druk. Józefa Zawadzkiego, 1853.
155. Szwejkowska A. Kapele magnackie i szlacheckie w połowie XVIII wieku w Polsce // Muzyka. 1963. R. 8. № 1–2. S. 75–104.
156. Szyjkowski M. Dzieje komedji polskiej w zarysie. Kraków, 1921.
157. Tarnowski S. Historya literatury polskiey. Wyd. 2. Warszawà, 1903. T. 3: Wiek XVIII.
158. Taurogiński B. Dane archiwalne o artystach na dworze książąt Radziwiłłów XVI–XIX w. S. l., s. a. S. 19–23.
159. Taurogiński B. Nieśwież. Warszawa, 1937.
160. Teatr Urszuli Radziwiłłowej / Opracowała i posłowiem opatrzyła K.Wierzbicka. Warszawa: PIW, 1961.
161. Tyszyński A. Komedya polska w XVIII wieku // Biblioteka warszawska. 1870. Lipiec. T. 3. Z. 9. S. 400–433.
162. Wierzbicka K. Historia sceny polskiej. Warszawa: PWN, 1953. Cz. 1.
163. Wierzbicka K. O teatrze radziwiłłowskim i innych teatrach magnackich w XVIII w. // Teatr Urszuli Radziwiłłowej. Warszawa: PIW, 1961. S. 187–207.
164. Wierzbicka-Michalska K. Aktorzy cudzoziemcy w Warszawie w XVIII wieku. Wrocław etc.: Wyd-wo PAN, 1964.
165. Wierzbicka-Michalska K. Teatr w Polsce w XVIII wieku. Warszawa: PWN, 1977.

166. Wierzbicka-Michalska K. Teatr warszawski za Sasów. Wrocław: Wyd-wo PAN, 1964.
167. Wikocka-Rachubowa K. Wrażenia artystyczne Karola Stanisława Radziwiłła z podróży po Europie // Miscellanea historico-archivistica. T. 3: Radziwiłłowie XVI–XVIII wieku. Warszawa; Łódź: PWN, 1989. S. 235–250.
168. Windakiewicz S. Poezja ziemiańska. Kraków: Gebethner i Wolff, 1938.
169. Windakiewicz S. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Kraków: Sp. wyd., 1921.
170. Wojcicki K. (recenzja). Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 r. Przez Władysława Chomętowskiego. Warszawa, 1870 // Biblioteka warszawska. 1870. Kwiecień. T. 2. Z. 4. S. 156–160.
171. [Wójcicki K.] Teatr starożytny w Polsce Kazimierza Władysława Wójcickiego. Warszawa, 1841. T. I. 335 s.; T. 2.
172. Wojciechowski K. Historja powieści w Polsce: Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczem. Lwów: Księg. Gubrynowicza, 1925.
173. Wojciechowski K. Wiek oświecenia: Historja literatury wieku oświecenia w Polsce. Lwów etc.: Zakł. nauk. im. Ossolińskich, 1926.
174. Wolff J. Senatorowie y dygnitarze Wielkiego Księstwa Litewskiego. 1386–1795. Kraków: Anczyc i spółka, 1885.
175. Z dziejów polskiej kultury muzycznej: Kultura staropolska / Pod red. Z. Szwejkowskiego. Kraków: Polskie wyd-wo Muzyczne, 1958.
176. [Zdanowicz A.] Rys dziejów literatury polskiej podług notat Alexandra Zdanowicza oraz innych źródeł opracował i do ostatnich czasów doprowadził Leonard Sowiński. Wilno, 1875. T. 2.
177. Zielińska T. Więź rodowa domu Radziwiłłowskiego w świetle diariusza Michała Kazimierza Radziwiłła «Rybeńki» // Miscellanea historico-archivistica. Warszawa; Łódź: PWN, 1989. T. 3: Radziwiłłowie XVI–XVIII wieku. S. 175–190.

ДАДАТАК 1

**Спіс драматычных твораў Ф. У. Радзівіл
у храналагічнай паслядоўнасці прэм'ер
(паводле «Дыярывуша» М. К. Радзівіла
і выдання «Komedye y tragedye…» 1754 г.)**

1. Камедыя «Дасціпнае каханне» – 13.06.1746
2. Трагедыя «Справа Боскай наканаванасці» – 11.12.1746
3. Камедыя «Каханне – зацікаўлены суддзя» – 3.08.1747
4. Трагедыя «Безразважлівы суддзя» – 4.03.1748
5. Камедыя «Прадбачанае не мінае» – 1.06.1749
6. Камедыя «У вачах нараджаецца каханне» – 13.06.1749
7. Трагедыя «Золата ў агні» – 13.01.1750
8. Камедыя «Адпачынак пасля клопатаў» – 3.09.1750
9. Камедыя «Забавы фартуны» – 24.12.1750
10. Трагедыя «Несумленнасць у пастцы» – 27.02.1751
11. Камедыя «Суддзя, пазбаўлены розуму» – 9.03.1751
12. Опера «Шчаслівае няшчасце» – 8–9.05.1752
13. Камедыя «Каханне – дасканалы майстра» – 11.08.1752
14. «Трагедыя…» (адаптацыя «Смешных манерніц» Ж. Б. Мальера) – 15.08.1752
15. Опера «Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца» – 20.11.1752
16. «Камедыя…» (адаптацыя «Доктара па прымусу» Ж. Б. Мальера) – 23.11.1752

ДАДАТАК 2

Акцёрскі склад нясвіжскага тэатра Ф. У. Радзівіл (на падставе дадзеных R1, R2 і «Дыярывуша» М. К. Радзівіла) Пералік акцёраў (няпоўны) да камедыі «Дасціпнае каханне»[109]

Люцыдор – пан Младэцкі, нясвіжскі стараста
Доктар – генерал-ад'ютант В. Кн. Літ. Траўбнітц
Пастухі: танцмайстар Шрэтэр, кн. Януш, кн. Караль
Пастушкі: *Маротка* – кн. Тэафіля,
Лізэтка – кн. Караліна
Арлекін – пан камісіянальны дарадчык
Гаспадыні: кн.Чацвяртынска, мадам дэ Білон
Дзеўка – негрыцянка панна Катажына
Адмірал – карлік Яцак Вішнеўскі
Дыяна – пан Фрычынскі

Пералік акцёраў да трагедыі «Справа Боскай наканаванасці» (паводле R1, у дужках – паводле R2[110])

Кароль Тыгранэс – Канопка (кн. Януш)
Алімпія, яго жонка – кн. Тэафіля (кн. Тэафіля)
Юлія, іх дачка – (кн. Караліна) (кн. Тэафіля)
Эльвіра, канфідэнтка каралевы – Клокманоўна старэйшая (Клокманоўна старэйшая)
Зянобія, канфідэнтка Юліі – Клокманоўна малодшая (Клокманоўна малодшая)
Талестрыс, каралева, матка каралевіча – панна Ружэўска (пані Ружэўска)
Антыохус, каралевіч – Булгак (пан Булгак)
Клеон, канфідэнт Антыохуса – Фрычынскі (Фрычынскі)
Раксана, канфідэнтка Талестрыс – не пазначана (пані Зёмецка)
Баба – Тэрэзка (Тэрэзка)

[109] Гл.: 127.30–31.
[110] Гл.: 160.36, 215.

Пустэльнік – п. Гайжэўскі (п. Гайжэўскі)
R2: *Чараўніца* – панна Булгакова
R2: *Люстэрка* – пані Фрычынска

Пералік акцёраў да трагедыі «Золата ў агні» (паводле R1[111])

Прамыслаў – Бжазоўскі
Генрык – Гедройц
Тэафіл – Шлягер
Цэцылія – кн. Караліна
Адэльфрэда – Тэафіля
Фердынанд – Кузьмінскі
Адэлэйда – Бжазоўска
Альбрэхтын[112] – Домскі
Сенатар Жэгота – Пероту
Баляслаў – Бялазор
Ядзвіга – Клакманоўна
Караліна[113], канфідэнтка асвенцымскай княгіні – Клокманоўна

Пералік акцёраў да трагедыі «Несумленнасць у пастцы» (паводле R1[114])

Банут – ям. п.[115] Нішчынскі
Аруя – ям. панна Свентахоўска
Доктар – ям. п. Бялахоўскі
Суддзя – ям. п. Загорскі
Губернатар – ям. п. Закшэўскі
Лаўра – ям. панна Кміцянка малодшая
Арлекін – ям. п. Лойка
Цэсар – ям. п. Фрычынскі
Вялікі Вейзір – ям. п. Канопка

[111] Гл.: 160.48.
[112] Адсутнічае ў п’есе паводле W2.
[113] Паводле W2 – Тэадора.
[114] Гл.: 160.106.
[115] Яго міласць пан / Яе міласць пані.

Пералік акцёраў да «Трагедыі…» («Смешныя манерніцы», паводле R1[116])

Ла Гранж – ям. п. Барановіч
Дзю Круа – ям. п. Яблонскі
Гаржыбюс – ям. п. Пероту
Магдаленка – ям. п. Сасіноўна
Кася – ям. п. Пучынска
Маротка – ям. п. Карадзянка
Альманзор – ям. п. Белазор
Маскарыль – ям. п. Паручнік Фрычынскі
Стараста Ядэлецкі – ям. п. Харунжы Балевіч
Два парцье – ям. п. Шлягер і ям. п. Хомскі
Суседкі: *Люцыла* – ям. п. Бжазоўска
Луіса – ям. п. Жабянка
Скрыпачы – ям. п. Пяскоўскі, паж
ям. п. Дэрэнгоўскі, паж

Пералік акцёраў да камедыі «У вачах нараджаецца каханне» (паводле «Дыярывуша» М. К. Радзівіла, 18.06.1758[117])

Салон – ям. п. Богуш, віленскі мечнік
Палікрыта – Караліна (? хелмская старасціна)
Філаксіп – маёр Фрычынскі
Паліксен – ям. п. Мысельскі, осніцкі стараста
Арэтафіля – ям. п. Швыкоўска з Завішаў
Дарыда – Тэафіля
Агарынта[118] – панна Бжазоўска старэйшая
Клеандр – ям. п. хелмскі стараста (?)
Леантыдас – ям. п. Агінскі, стараста ашмянскі
Мегіста – панна Бжазоўска малодшая

[116] Гл.: 160.193.
[117] Гл.: 146.428.
[118] Так у «Дыярывушы».

ДАДАТАК 3

Рэпертуар тэатраў Ф. У. Радзівіл і М. К. Радзівіла (1740–1762) (па матэрыялах «Дыярывуша» М. К. Радзівіла, W2 і артыкула Л. Сімана «Тэатр кн. Радзівілаў у Нясвіжы часоў Аўгуста» ў польскім часопісе «Тэатр» (1931, № 7) апрацаваў А. Сайкоўскі[119])

1740

Узор справядлівасці

1746

Дасціпнае каханне 13 VI
Справа Боскай наканаванасці 11 XII, 15 XII

1747

Каханне – зацікаўлены суддзя 3 VIII

1748

Безразважлівы суддзя 4 III
Каханне – зацікаўлены суддзя 17 VII, 21 VII, 3 VIII
Нямецкая камедыя (?) 2 VIII

1749

Безразважлівы суддзя 26 III, 7 IV, 8 IV, 30 V
Цудоўныя каханкі, Мальер 1 VI
У вачах нараджаецца каханне 13 VI
Прадбачанае не мінае 24 VI
Французская камедыя (?) 15 VI
Камедыі (не ідэнтыфікаваныя) 17 XII, 18 XII, 22 XII, 26 XII, 27 XII, 28 XII
Аперэтка (?) 14 VI

1750

Золата ў агні 13 I

[119] Гл.: 142.270–274. Словы, перакладзеныя з французскай мовы, падкрэсліваюцца.

У вачах нараджаецца каханне 24 VI
Доктар па прымусу, Мальер 1 VII
Адпачынак пасля клопатаў 1 IX
Гульні фартуны 24 XII
Камедыі (не ідэнтыфікаваныя) 4 I, 11 I, 12 I, 19 I, 13 II, 9 III, 13 VI

1751

Доктар па прымусу 4 II, 9 III
Распуснікі ў пастцы 21 II
Суддзя, пазбаўлены розуму 9 III
Золата ў агні 31 VIII, 1 IX
Мешчанін у шляхецтве 1 XI
Камедыя (французская) 21 II, 21 X
Камедыя (?) 13 II, 11 X
Аперэтка (?) 16 VI

1752

Смешныя манерніцы, Мальер 3 IV, 23 IV (?), 15 VIII
Шчаслівае няшчасце 8 V, 9 V (?), 15 VIII, 27 XI
Каханне – зацікаўлены суддзя 14 VIII
Каханне – дасканалы майстра 15 VIII
Камедыі (не ідэнтыфікаваныя) 11 V, 11 VIII, 12 VIII, 13 VIII
Камедыя манерных і смешных дзівачак 23 IX
Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца 20 XI
Доктар па прымусу 23 XI

1753

Аперэтка 9 III (Алыка)
Італьянская аперэтка 8 XI (Жоўква)

1754

Золата ў агні 14 V, 23 VII, 25 VIII
Справа Боскай наканаванасці 30 V
Несумленнасць у пастцы 26 VII, 28 VIII, 16 IX (?), 17 IX
Камедыя (?) 3 VIII

1755

Золата ў агні 4 III, 2 VII, 19 VIII, 28 XII
Забавы фартуны (?) 13 VI, 27 XII
Распуснікі ў пастцы 19 VI
Безразважлівы суддзя 1 VII
Томас Паўндус, Катэнбрынг 27 VII

Каханне – зацікаўлены суддзя 29 IX, 26 XII
Сканарэль (?), Мальер 30 IX, 4 XI, 30 XI (Алыка), 21 XII, 27 XII
Маскарыль (?) 1 X
Каханне – дасканалы майстра 23 XII

1756

Каханне – зацікаўлены суддзя 1 I, 2 II (Алыка), 30 VII
Безразважлівы суддзя 3 I
Маскарыль 2 II (Алыка)
Сканарэль 3 II (Алыка), 2 VI, 25 VII
Каханне – дасканалы майстра 3 II (Алыка), 14 VI
Фокас (?) 27 II, 13 VI
Золата ў агні 4 III
Сільвія (?) 28 VII
Юзаф патрыярх, Мыцельскі 19 VIII
У вачах нараджаецца каханне 25 VIII, 28 VIII
Дыялог (?) 23 II
Езуіцкі дыялог 27 VII

1757

Заіра, Вальтэр 6 I, 11 IX, 7 X
Сканарэль 7 I, 9 I, 11 IV, 12 IV, 19 V, 11 IX, 14 IX
Смешныя манерніцы 8 I
Каханне – дасканалы майстра 10 I, 28 IV
Суддзя, пазбаўлены розуму 19 I
Золата ў агні 24 I
Каханне – зацікаўлены суддзя 6 V, 4 IX
Раз'юшаны Арлекін (?) 13 VI, 5 X
Камедыя Язона (?) 28 IX
Жорж Дандэн, Мальер 30 IX, 3 X
Трагедыя (?) 4 III, 6 III
Камедыя (?) 14 VI, 15 VI, 21 IX

1758

Язон (?) 4 III
Доктар па прымусу 22 IV
Маскарыль 1 V
Каханне – зацікаўлены суддзя 14 VI
У вачах нараджаецца каханне 18 VI
Сканарэль 20 VII
Суддзя, пазбаўлены розуму 31 VII

Польская камедыя (?) 4 XI, 7 XI, 25 XI
Езуіцкія дыялогі (?) 28 VII, 29 VII

1759

Суддзя, пазбаўлены розуму 4 II
Сканарэль 4 III, 12 III, 9 VII
Каханне – зацікаўлены суддзя 13 VI
Смешныя манерніцы 10 VII
Уяўны рагаиосец, Мальер 11 VII, 30 IX
Заіра, Вальтэр 28 IX
Каханне – дасканалы майстра 29 IX
Фокас (?) 9 XII
Італьянская камедыя 13 VI
Італьянская аперэтка 9 VII

1760

Сканарэль 14 II
Уяўны раганосец 27 II
Суддзя, пазбаўлены розуму 13 VI
Каханне – зацікаўлены суддзя 26 VII
Золата ў агні 3 VIII
Камедыі (не ідэнтыфікаваныя) 9 I, 14 VI, 6 IX
Езуіцкі дыялог 27 VII

1761

Каханне – дасканалы майстра 6 I, 30 XI (Белая)
Маскарыль 7 I, 26 I (Белая)
Заіра 10 I
Каханне – зацікаўлены суддзя 12 I
Сканарэль 14 I, 25 X (Белая)
Уяўны раганосец 19 I, 30 VI, 27 XI (Белая)
Суддзя, пазбаўлены розуму 21 I
Жалкеўскі, Жавускі 26 I
Золата ў агні 28 I
Справа Боскай наканаванасці 29 I, 26 VII
Уладыслаў пад Варнай, Жавускі 31 I
Зізіма, камедыя (?) 27 VII
Камедыя (не ідэнтыфікаваныя) 17 I, 28 VI, 3 VIII

ДАДАТАК 4

Сюжэтапараўнальная табліца да трагедыі «Справа Боскай наканаванасці»

Нямецкі варыянт у апрацоўцы братоў Грым	Беларускі варыянт, запісаны ў Наваградскім павеце (№ 210 у зборы Афанасьева)	Трагедыя «Справа Боскай наканаванасці» Ф. У. Радзівіл
1. Смерць маці. Зайздрасць мачахі да прыгажосці падчарыцы (гаворачае люстэрка).	Смерць маці. Зайздрасць мачахі да прыгажосці падчарыцы (гаворачае люстэрка).	Да караля прыходзіць пасол і абвяшчае вайну. Кароль выпраўляецца ў паход, пакінуўшы жонку і дачку. Каралева зайздросціць прыгажосці сваёй дачкі (гаворачае люстэрка).
2. Мачаха загадвае паляўнічаму забіць каралеўну і прынесці ёй у доказ яе лёгкія і печань.	Мачаха загадвае лакею павесці каралеўну «на спацыр», там яе забіць і прынесці на талерцы яе сэрца.	Маці загадвае «бабе» адвесці каралеўну ў лес і там кінуць дзікім звярам.
3. Паляўнічы адпускае каралеўну, забівае аленя і прыносіць мачасе ягоныя вантробы.	Лакей адпускае каралеўну, забівае сабаку і прыносіць мачасе яго сэрца.	«Баба» прыводзіць каралеўну з канфідэнткай да хаты пустэльніка і кідае іх там. Каралеве сказала, што дачку яе з'ела ільвіца.
4. Каралеўна знаходзіць у лесе хатку сямі карлікаў і застаецца ў іх.	Каралеўна знаходзіць у ле-се палац дванаццаці кара-левічаў і застаецца ў іх.	Каралеўна з канфідэнткай застаюцца ў пустэльніка.
5. Мачаха намагаецца знішчыць дзяўчыну з дапамогай шнуркоў, грабеньчыка, яблыка (траістасць).	Па загаду каралевы баба-чараўніца намагаецца знішчыць дзяўчыну з дапамогай пярсцёнка, шпількі (двaістасць).	Па загаду каралевы і з дапамогай чараўніцы «баба» намагаецца знішчыць дзяўчыну атручанымі чаравічкамі, пярсцёнкам (двaістасць).
6. Каралеўну паклалі ў шкляную труну і захоўвалі на гары.	Каралеўну паклалі ў срэбную труну і павесілі яе на дрэве.	Каралеўну паклалі на галінах дрэва.
7. Каралевіч просіць карлікаў аддаць яму труну; несучы яе, спатыкаецца, і кавалак атручанага яблыка выпадае з горла дзяўчыны.	Каралевіч, палюючы, знаходзіць труну і адвозіць яе дадому. Цэлымі днямі ён смуткаваў, і бацькі яго не ведалі, што з ім.	Каралевіч, палюючы, знаходзіць заснуўшую каралеўну і прывозіць да свайго палацу. Маці каралевіча здзіўлялася яго

	Потым каралевіч выняў атручаную шпільку, і каралеўна ажыла.	засмучанасці, потым яна знаходзіць каралеўну, здымае пярсцёнак, і дзяўчына ажывае.
8. Вяселле. Запрашаюць мачаху і застаўляюць яе плясаць у раскалёных жалезных чаравіках, пакуль яна не падае мёртвая.	Вяселле. Прыехаўшы да бацькі, каралеўна ўсё яму расказвае. Той хоча расцягнуць жонку на жалезных боранах, але дачка не дазваляе.	Да каралевы выпраўляюць пасла, каб запрасіць яе на вяселле. Пасол знаходзіць яе ў вобразе пачвары. Каралева раскайваецца і, зноў вярнуўшся да ранейшага выгляду, віншуе маладых.

ДАДАТАК 5

Д. 5.1. Сюжэтапараўнальная табліца да трагедыі «Безразважлівы суддзя»

Жыцце Агапіі, Хіоніі і Ірыны	Трагедыя «Безразважлівы суддзя»
Дыяклецiян, знаходзячыся ў Аквілеі, загадаў закатаваць святога прапаведніка Хрысагона. Прасвітар Заіл, бацька Агапіі, Хіоніі і Ірыны, пахаваў Хрысагона і на трыццаты дзень атрымаў у відзенні прароцтва ад Хрысагона аб лёсе сваіх дачок. Атрымала адкравенне таксама св. Анастасія, вучаніца Хрысагона, якая прыйшла ў дом Заіла і стала навучаць трох сясцёр, заклікаючы іх на подзвіг у імя Хрыста.	Акт I. Сц. 1. Слуга Дульцыя Агасп паведамляе цару Дыяклецыяну аб трох сёстрах. Цар загадвае пераканаць іх служыць ідалам. Сц. 2. Агапа, Хіонія і Ірэна ўцякаюць у лес. Сц. 3. Цар просіць царыцу пагаварыць з сёстрамі. Сц. 4. Царыца выказвае канфідэнтцы Пауле свае думкі аб хрысціянах. Акт II. Сц. 1. Агапа, Хіонія і Ірэна адпраўляюць імшу ў лесе. Сц. 2. Канфідэнт цара знаходзіць трох сясцёр, намагаецца іх пераканаць служыць ідалам, але безвынікова. Акт III. Сц. 1. Размова трох сясцёр з царыцай. Вызнанне веры. Сц. 2. Размова царыцы з канфідэнткай. Сц. 3. Цар загадвае прывесці да сябе трох сясцёр.
Святых дзеў схапілі і прывялі да Дыяклецiяна. Размова з ім, пасля якой Дыяклецiян загадаў кінуць іх за краты. Анастасія, наведаўшы святых дзеў, суцяшае іх. Цар разам з сёстрамі ідзе ў Македонію, св. Анастасія ідзе за імі. Цар перадаручае сясцёр Дульцыцію.	Сц. 4. Размова сясцёр з царом. Цар ад’язджае ў Македонію і там перадаручае трох сясцёр Дульцыю.
Дульцыцій, убачыўшы сясцёр, задумаў з імі пацешыцца і загадаў свайму вартаўніку іх ахоўваць. Ноччу прыйшоўшы туды, ён звар’яцеў, як толькі пераступіў парог. На кухні пачаў абдымаць і цалаваць гаршкі, патэльні і каструлі. Калі ён выйшаў забруджаны, слугі яго не пазналі і кінуліся на ўцёкі. Ён прыйшоў да цара скардзіцца, але там з яго пасмяяліся і прагналі. Слугі прывялі яго дадому. Усе сваякі лямантавалі па ім, убачыўшы яго.	Сц. 5. Размова Дульцыя з сёстрамі. Сц. 6. Любоўны маналог Дульцыя. Сц. 7. Размова Дульцыя з Агаспам. Сц. 8. Агасп прапануе сёстрам прыняць каханне Дульцыя. Тыя адмаўляюцца. Сц. 9. Дульцый вырашыў гвалтоўна авалодаць сёстрамі. Сц. 10. Маналог Дульцыя. Сц. 11. Дульцый абдымае і цалуе кухонны посуд. Выходзіць, людзі ад яго ўцякаюць. Сц. 12. Цар загадвае прагнаць Дульцыя. Сц. 13. Дома Дульцый убачыў сябе ў люстэрку і вырашыў, што сёстры яго зачаравалі. Задумаў адпомсціць ім.

Паглядзеўшы ў люстэрка, ён усё зразумеў. Дульцыцій вырашыў адпомсціць: загадаў слугам распрануць сясцёр перад народам. Адзенне прырасло да скуры. Дульцыцій нечакана засынае.	Сц. 14. Слугі Дульцыя не могуць распрануць сясцёр. Дульцый засынае.
Цар, пакараўшы Дульцыція, перадае сясцёр Сісінію. Той застаўляе першую Ірыну паслухацца царскага загаду. Калі яна адмаўляецца, ён загадвае адвесці яе за краты. Апытаўшы Агапію і Хіонію, Сісіній загадаў спаліць іх жывымі. Агонь не закранае сясцёр. Агапія і Хіонія памерлі. Св. Анастасія пахавала іх.	Сц. 15. Агасп паведамляе цару пра ўсё, што здарылася з Дульцыем. Цар загадаў паклікаць Сізінія. Сц. 16. Цар загадвае Сізінію пакараць сясцёр смерцю. Сц. 17. Сізіній прапануе Агапе і Хіоніі ўзяць шлюб і пакланіцца Юпітэру. Яны адмаўляюцца. Той загадвае адправіць Агапу і Хіонію на агонь, а Ірэну кінуць за краты, каб потым аддаць у бардэль. Маналогі Агапы і Хіоніі.
Размова Сісінія з Ірынай	Сц. 18. Размова Сізінія з Ірэнай
Сісіній перадае Ірыну воінам, каб тыя адвялі яе ў бардэль. Па дарозе іх дагналі два воіны, адвялі ўсіх за горад на гару, а вартаўнікоў адправілі да Сісінія. Воіны аказваюцца анёламі. Ірына хваліць Бога. Сісіній, даведаўшыся пра падман, паскакаў на кані да гары, але не мог на яе ўзлезці. Адзін з яго воінаў страляе з лука. Ірына, параненая, дасылае Сісінію апошнія словы і паміраe. Слугі Анастасіі забралі цела Ірыны і паклалі разам з целамі яе сясцёр.	Сц. 19. Воіны вядуць Ірэну, іх даганяюць два другія воіны, каб весці Ірэну на гару, а вартаўнікоў адпраўляюць да Сізінія. Сц. 20. Воіны становяцца анёламі. Ірэна дзякуе Богу. Сц. 21. Вартаўнікі вяртаюцца і расказваюць пра ўсё Сізінію. Сізіній знаходзіць Ірэну і страляе ў яе з лука. Заключны маналог.

Д. 5.2. Тэкстапараўнальная табліца да трагедыі «Безразважлівы суддзя»

Жыцце Агапіі, Хіоніі і Ірыны	Трагедыя «Безразважлівы суддзя»
Л. 226: …цар, убачыўшы іх, прамовіў да іх: «Якое вар'яцтва падштурхнула вас пайсці ўслед за марнай і непатрэбнай аблудай і, на прыніжэнне справядлівага закону, пагарджаць багамі, як нейкай мярзотай; аднак, паколькі бачу, што вы годныя, і маладыя, і прыгожыя, паколькі шкадую вас з міласэрнасцю, раю, каб вы, адмовіўшыся ад вашага Хрыста, прынеслі багам ахвяры, а я дам вам са	Акт III. Сцэна 4. Cesarz: Coż wasze za szalecstwo, y ktoraż tak harda, Wyrzekaж siк naszych Bogow iakaż to wzgarda? Zacnieście urodzone, piкkne y wspaniaie, Dam wam mкżow dostatnich, zacoście zuchwaie. Wyrzeжcie siк CHRYSTUSA, w nim Boskiey natury,

свайго палацу высакародных юнакоў, вартых вашай прыгажосці, каб вы ўзялі сабе мужоў слаўных, дзеля іх жа будзеце сумленнымі».	Inaczey, was z tak pikkney odrzeж każк skury, A ieżeli ofiary Bożkom paliж chcecie, Honor, zbior, y fortunк w nadgrodк weźmiecie.
Адказала старэйшая сястра Агапія, святая, кажучы: «О цар, табе належыць клапаціцца аб грамадскіх справах, аб народах, аб войсках. Ты ж гаворыш ліхое на ганьбу Бога жывога, дапамога якога табе патрэбная, і яго ласка доўга церпіць да цябе, а ты яго зневажаеш».	Agappa: Myśl Cesarzu o swoiey Rzeczypospolitey, Tobie wiedzieж należy, czy narodobfity, Jak wielka liczba woyska, iak twoy kray graniczy, Niekrzywdź BOGA żywego, Ten wszystko dziedziczy; Jego siк pomoc trzyma, a Dobroж odpuszcza, Ty to robisz co Jego wola ci dopuszcza (1.155)
Л. 227 зв.: … Сісіній каміт сеўшы на судзішчы, прывёў святую Ірыну і гаворыць ёй: «Пакланіся багам, каб не загінуць гэтак жа ад агню, як і твае сёстры».	Акт III. Сцэна 18. Syzyniusz: Ofiaruy Bogom, abyś marnie nie zgineia, Tym Siostr swoich piomieniem żywo niepioneia.
Адказала святая: «Не пакланюся, але хачу быць разам з маімі сёстрамі, каб не была чужой ім, калі прадстануць яны перад лікам Божым. … І мне лепей пакутаваць ад апаганення цела, чым апаганіць душу ідалапаклонствам… Хіба былі апаганены святыя, што пакутавалі раней за спавяданне імя Ісуса Хрыста, калі ім гвалтам каты ўлівалі ў вусны кроў ідалаахвярных…»	Irena: Nie bкdк ofiarowaж,chcк bydź uczestniczk№ Siostr serdecznych mкczarni, nie baiwochwalniczk№ … Niech maż№ciaio, Dusza bкdzie niezmazana, Wszak y krew w usta gwaitem mкczennikom lana Z baiwochwalskiey ofiary, a w tey brzytkiey iusze Zalewai№ wnкtrzności, niepiamili Dusze (1.172).
Л. 228: …смяюся з цябе акаяннага, што як на моцнага мужа, прыйшоў да мяне нямоглай з войскам і зброяй, але вось, чыстая і неапаганеная вамі, адыходжу да Пана майго Ісуса Хрыста.	Акт III. Сцэна 21. O mizerny Rycerzu! Ktoryś iako mкża, Mdia woiuiesz Niewiastк w lesie bez orкża. … Oto iuż czysta idк do JEZUSA Pana…

ДАДАТАК 6

Д. 6.1. Тэкстапараўнальная табліца да «Трагедыі…» (адаптацыі «Смешных манерніц» Ж. Б. Мальера)

Ж. Б. Мальер	Ф. У. Радзівіл
6.1.1. A peine ont-elles pu se résoudre à nous faire donner des siéges. Je n’ai jamais vu tant parler à l’oreille qu’elles ont fait entre elles, tant bâiller, tant se frotter les yeux,et demander tant de fois, «Quelle heure est-il»? (127.1.266).	…Ani stoikow, ani też siedzieжupraszaiy: Szeptaiy, y ziewaiy, oczy przeceiraiy, Y ktora na Zegarku ustawnie pytaiy (1.580).
6.1.2. … On sait à point nommé: un tel a composé la plus jolie pièce du monde… celuici a fait un madrigal…, celui-là a composé des stances…, monsieur un tel écrivit hier au soir un sixain…, celui-la est à la troisième partie de son roman (127.1.283).	Wielki rumor o siawie formuie niewieści Wierszyki, przypowiastki, zadatki pisania, Ze siк ten w tey zakochai, że siк ten tey kiania. Wiedzieжmożna kto Romans iaki komponuie…(1.596).
…deux cents chansons, autant de sonnets, quatre cents épigrammes, et plus de mille madrigaux, sans compter les énigmes et les portraits (127.1.284).	Obaczycie na oczy dwieście Pieśni nowych, Tyleż zagadek, sensow, nadgrobkow gotowych. Na tysi№ sentencyi, Przypowieści, ale Portret okryśliжumiem w cale doskonale (1.596–597).
Les madrigaux sont agréables quand ils Sont bien tournés (127.1.284).	Sentencye rzecz przednia? (1.597).
Je m’offe à vous mener l’un de ces jours à la comédie… (127.1.289.290).	Chcecie to was zawiozк jutro na opery… (1.601).
6.1.3. Oh! oh! je n’y prenois pas garde: Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde, Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur Au voleur! au voleur! Au voleur! au voleur! (127.1.286).	Oh! oh! nic niemyśl№ ziego, Patrzк w obrot oka twego: Oczko bystre y swywolne, Przeyzrzaio tam mieysce wolne. Kradnie serce, coż siк dzieie? Gwaitu! ziodzieie, ziodzieie (1.598).
6.1.4. Et vous, qui êtes cause de leur folie, sottes billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puissiez – vous être à tous les diables (127.1.309).	Wy to o! Amoryczne Romansowey ksiкgi, Umizgi, malowania, wierszyki przysiкgi, Piosnki, kartki, zagadki, stroie y fortele, Bogday was diabli wziкli, odt№d gioszк śmiele (1.616).

Д. 6.1. Тэкстапараўнальная табліца да «Камедыі…» (адаптацыя «Доктара па прымусу» Ж. Б. Мальера)

Ж. Б. Мальер	Ф. У. Радзівіл
… on la tenoit morte il y avoit…, et l’on se disposoit à l’ensevelir… (127.4.21).	Chcieli i№nieśжpochowaж, zewsz№d piacz y żale… (1.631).
… elle se leva de son lit, et se mit aussitôt à se promener dans sa chambre comme si de rien n’eût été (127.4.21).	Chodziia, iadia, piia w zdrawym fundamencie (1.631).
… un jeune enfant de douze ans… (127.4.22).	… Dzieciк z wieku bardzo miode, W lat dwunastu mai№ce nadobnк urodк (1.631).
… il se relevat sur ses pieds, et s’en fut jouer à la fossette (127.4.33).	Wraz igrai, gadai, biegai, iadi, pii, y żartowai (1.640).

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

Некрашэвіч-Кароткая Жанна Вацлаваўна

Нясвіжская Мельпамена:
Драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл

Рэдактар *А. А. Сычоў*
Карэктар *А. В. Савіцкая*
Камп'ютэрная вёрстка *Т. В. Дуганава*

Падпісана да друку 3.06.2002 г. Фармат 84х108 $^{1}/_{32}$.
Папера афсетная. Гарнітура «Таймс».
Ум. друк. арк. 11,13. Тыраж 300 экз. Заказ № 363.

Еўрапейскі гуманітарны універсітэт
ЛВ № 438 ад 30.10.2000 г.
220030, г. Мінск, пр-т Ф. Скарыны, 24.
Тэл. (017) 232 70 36, e-mail: publish@ehu.unibel.by

ЗАТ «Прапілеі»
ЛВ № 220 ад 17.02.1998 г.
220030, г. Мінск, пр-т Ф. Скарыны, 24.

Надрукавана на рызографе
адукацыйна-гуманітарнага фонда «ХУМАНІТАС»
ЛП № 265 ад 29.09.2000 г.
220013, г. Мінск, вул. П. Броўкі, 3, корп. 2.